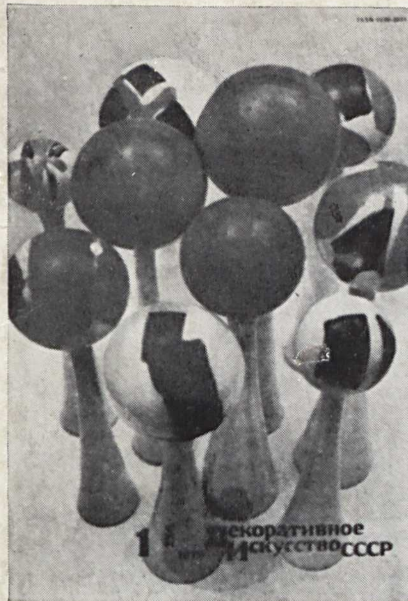
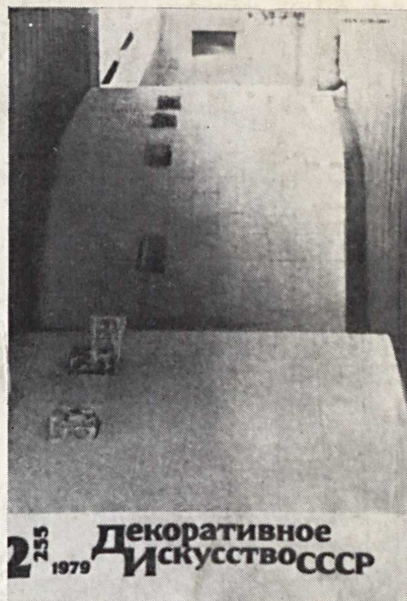
Декоративное Искусство СССР

12 265 1979







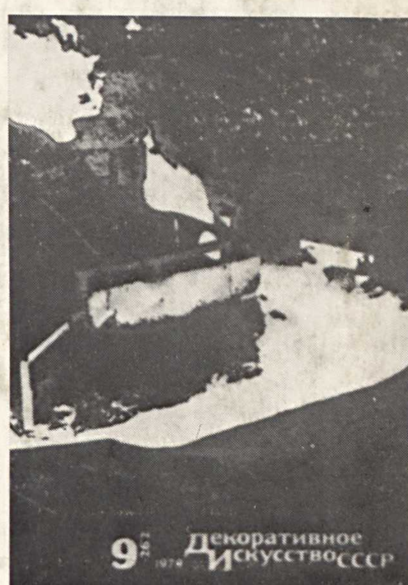


















ОЛИМПИЙСКИЕ ИГРЫ... ОТРАЖАЮТ НЕОДОЛИМОЕ СТРЕМЛЕНИЕ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА К МИРУ И ПРОГРЕССУ.

Л. И. Брежнев

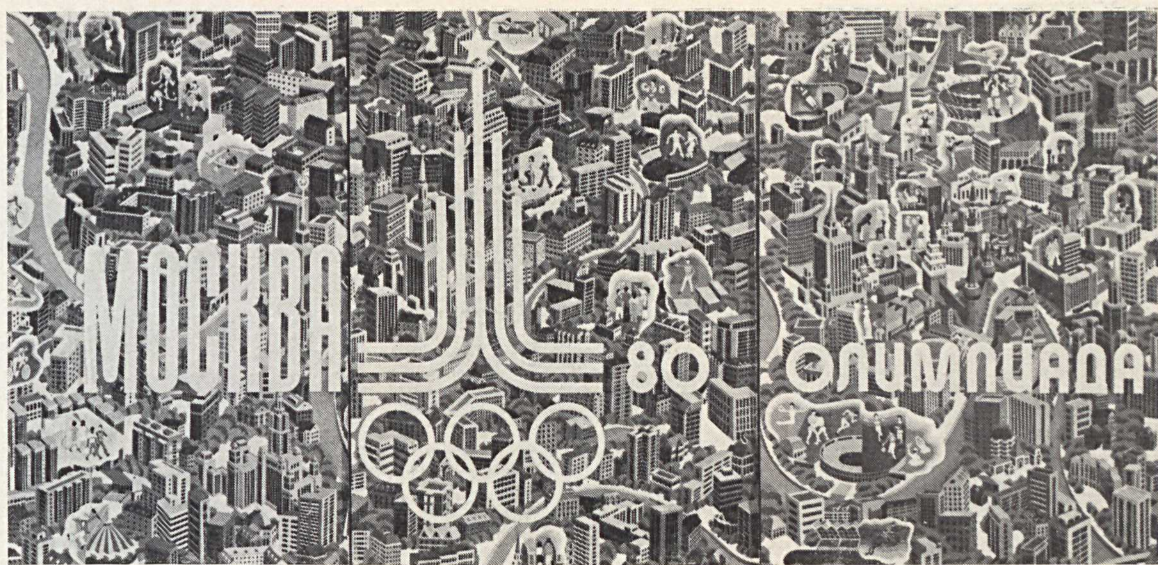
А. Чанцев, М. Шестопал. Москва. Серия плакатов «Москва. Олимпиада-80». Вторая премия



Б. Тальберг Панно «Спорт». 1979

Мы вступаем в год Олимпиады.
Что значат эти слова! Конечно, мы далеки от того, чтобы подобно древним грекам вести летосчисление по олимпиадам, однако значение Олимпийских игр за послевоенные десятилетия возросло так сильно, что они уже превратились для всего мира — не только спортивного, но и социально-культурного, художественного, политического — в важнейшее событие года.
Современные Олимпийские игры бурно прогрессируют в обретении того масштаба, роли и значения, которые они имели в античные времена.
Нам жителям страны-организатора Олимпийских игр-80 — прямая и косвенная причастность к их подготовке дает возможность острее и непосредственнее ощутить значение феномена Олимпиады в современной жизни. Многолетний процесс организации игр является крупномасштабной хозяйственно-экономической и культурно-художественной программой, специфически окрашивающей и интегрирующей единой целью жизнь и деятельность населения страны на целое пятилетие. Для государства в целом это отчет перед всем миром, демонстрирующий способность страны поднять организацию Олимпиады на новый уровень.
Олимпиада-80 будет не только глобальным спортивным форумом, но и внушительным культурно-художественным событием. Эта часть олимпийской программы уже проступает в архитектурно-планировочном облике наших городов и прежде всего Москвы.
Спортивные и гостиничные комплексы, центры различных служб близки к завершению, а некоторые архитектурные объекты, такие, как гостиница «Космос», реконструированный стадион в Лужниках, гребной канал и велотрек в Крылатском, спортивные сооружения для парусной регаты в Таллине, уже вступили в строй.
Тема спорта и Олимпийских игр занимает все более заметное место в многочисленных событиях культурно-художественной жизни страны. Подведены итоги международного конкурса на лучший олимпийский плакат. В Центральном выставочном зале состоялась всесоюзная выставка на тему «Физкультура и спорт в изобразительном искусстве», на которой тема Олимпиады была всесторонне отражена в многочисленных произведениях станкового, декоративного и прикладного искусства.
Материалами об этих важных событиях в подготовке художественной программы Олимпиады мы открываем олимпийскую тему в журнале.





Конкурс олимпийского плаката

Николай Шашков

В июле прошлого года был объявлен международный конкурс «Плакат Олимпиады-80», учредителями которого явились издательство «Плакат», Оргкомитет Олимпиады-80, Комитет по физкультуре и спорту при Совете Министров СССР, ВЦСПС, ЦК ВЛКСМ, Министерство культуры СССР, Союз художников СССР и Союз журналистов СССР. Конкурс стал знаменательным событием в культурной жизни нашей страны. Несмотря на сжатые сроки, с июля по декабрь 1978 года, в адрес жюри поступило около пяти тысяч работ из 46 стран. По числу участников это был самый представительный международный конкурс плаката. Особенно много плакатов прибыло из социалистических стран, из развивающихся стран Азии, Африки, Латинской Америки. В конкурсе приняли участие и художники капиталистических стран. Советские художники представили на конкурс более трех тысяч плакатов, плакатисты социалистических стран прислали свыше 600 произведений, более 100 работ прислали на конкурс графики и фотомастера Австралии, Австрии, Голландии, Греции, Индии, Испании, Израиля, Италии, Канады, Португалии, Турции, Финляндии, Франции, ФРГ и Японии.

Даже неполный перечень стран дает представление о необычайной популярности конкурса и широкой его географии. Однако главное, что радует устроителей конкурса, — это глубина и многоаспектность содержания поступивших работ. Весьма отрадно, что во многих плакатах нашла яркое, эмоциональное отражение тема мира, разрядки международной напряженности, борьбы против распространения ядерного оружия. Художники стремились выявить родство спортивной эмблематики с символами мира, дружбы, сотрудничества между народами.

В работах, выполненных и крупными мастерами-профессионалами и теми, кто впервые обратились к этому жанру, выражено глубокое уважение к стране социализма, признание огромного вклада Советского Союза в развитие физической культуры и мирового спорта, признание повседневной заботы Коммунистической партии, Советского государства о человеке, его духовном и нравственном облике, его здоровье и красоте, его счастье. Большинство советских участников — молодежь в возрасте до 30 лет.

«Нам очень приятно, что наш конкурс олимпийского плаката, не имевший в прошлом аналогов, получил такой широкий отклик во всем мире»,— сказал председатель жюри конкурса «Плакат Олимпиады-80» Анатолий Шумаков на пресс-конференции, посвященной подведению итогов состязания художников, состоявшейся в Оргкомитете Олимпиады-80.

«Мне много довелось участвовать в международных конкурсах, — сказал заместитель председателя жюри известный японский художник Хигэо Фукуда, — и хотелось бы отметить особый демократизм, внимание и отзывчивость, которые были так характерны для этого конкурса. Он не имеет себе равных».

«Это был действительно уникальный конкурс и по количеству присланных работ, и по числу стран, участвовавших в нем, и по радушию и гостеприимству, которым дышит предолимпийская Москва», — подытожил свои впечатления датский художник Херлуф Бидструп.

Чем можно объяснить столь широкое участие художников мира в московском конкурсе? Прежде всего тем, что проведение Олимпийских игр в Москве — столице социалистического государства — воспринято во всем мире с большим удовлетворением. Способствовал успеху международного конкурса и авторитет объявивших его организаций. Большое значение имело также то, что в положении о конкурсе были четко сформулированы основные темы произведений плакатного искусства, отражающие борьбу прогрессивных сил за прочный мир и безопасность, за полное взаимопонимание и доверие между всеми государствами, раскрывающие влияние спортивных связей на дальнейшее укрепление мира и дружбы между народами.

Огромное количество присланных на конкурс работ, разнообразие художественно-полиграфических решений, творческих манер и стиля, национальный характер многих плакатных произведений, потребовали от жюри напряженной работы. В составе жюри были общественные деятели, мастера живописи и графики, всемирно известные художники: Х. Бидструп (Дания), В. Георгиос (Греция), Амгалан Дандангийн (Монголия), Д. Димитров (Болгария), С. Джорджеску (Румыния), Х. Фукуда (Япония) и многие другие.

Жюри работало строго коллегиально, творчески и с чувством огромной ответственности. Во всех турах конкурса строго учитывались мнения и предложения всех членов жюри. В первом и втором турах достаточно было одного голоса, чтобы плакат продолжал борьбу за призовое место. В результате нескольких туров были отобраны лучшие из лучших плакатных произведений.

Победителями конкурса стали 39 художников. Среди них 11 советских мастеров, 16 — из социалистических стран, 12 — из капиталистических и развивающихся стран.

Первые три премии присуждены: плакату московских художников Михаила Мануилова и Николая Попова, на котором воспроизведен портрет Леонида Ильича Брежнева и помещены его слова об Олимпийских играх; серии плакатов ленинградского художника Анатолия Кармацкого «Игры XXII Олимпиады. Москва. 1980», решившего тему в современной фотографической манере; серии динамичных и эмоциональных цветных плакатов японских художников Кавадзу Хидэо, Мацумото Сигэо, Исиносава Харутомо и Кисимото Кэн — «1980. Московская Олимпиада».

Характерно, что наряду с художниками, уже много лет работающих в плакатном искусстве, среди призеров есть и молодежь. Так, молодому польскому художнику Каролю Шливке присуждена вторая премия за серию плакатов, передающих стремительность, своеобразную пластичность различных видов спорта, выразительно раскрывающих тему мира. Двум советским молодым художникам — Александру Чанцеву и Михаилу Шестопалу — присуждена вторая премия за серию плакатов, уже изданных массовым тиражом издательством «Плакат». В трехлистовом панно авторы изобразили объемную карту-схему Москвы с размещенными на ней олимпийскими объектами, культурными центрами, зонами отдыха. Вместе с этой работой награду получили также их плакаты о спортивных комплексах Москвы.

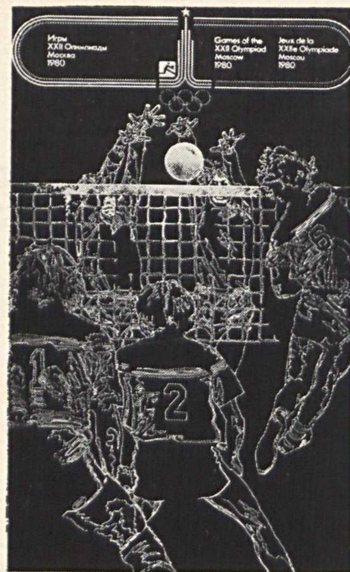
Высоким художественным мастерством, умелым использованием русских орнаментальных мотивов отличаются плакаты серии «Добро пожаловать!», получившие тоже вторую премию. Созданные выпускниками Художественного института имени Сурикова Михаилом Аввакумовым и Ольгой Волковой, они привлекают богатством красок, эмоциональной приподнятостью.

Серебряными призерами стали болгарский художник Мартин Кристев, художник-график из ГДР, воспитанник Берлинской школы искусств Хайнц Мёрдель, финский художник-дизайнер Мартикайнен Вели Мауно.

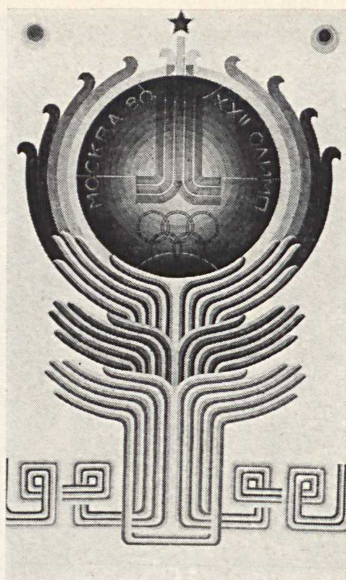
Третьи премии и бронзовые медали присуждены десяти работам. Это серия малоформатных плакатов венгерского художника, сотрудника издательства «Корвут» Иштвана Кулини, плакат ведущего кубинского художника Феликса Бельтрана, оригинальный плакат, исполненный в национальном художественном стиле плакатистом из демократической республики Вьетнама Ле Си Тангом; плакаты художника-графика из Греции Афанасиоса Спиропулоса, испанского художника Лейва Санчеса Хосе Луиса, монгольских художников Бат-Очира Лхамсурэнгийна и Бумценда Жамсрайжавына, румынского художника Николае Попеску, воспитанника Стамбульской академии художеств Эртеля Менгю, студентки отделения прикладной графики Института изобразительного искусства ЧССР Даницы Орвановой. Обладателям второй премии Михаилу Аввакумову и Ольге Волковой присуждена еще и третья премия, получение двух высших наград конкурса молодыми художниками — большая победа, важный итог упорного труда.

Высокий уровень художественного мастерства, стремление к миру, дружбе, сотрудничеству, любовь к спорту — вот то, что объединяет художников, завоевавших главные призы международного конкурса «Плакат Олимпиады-80».

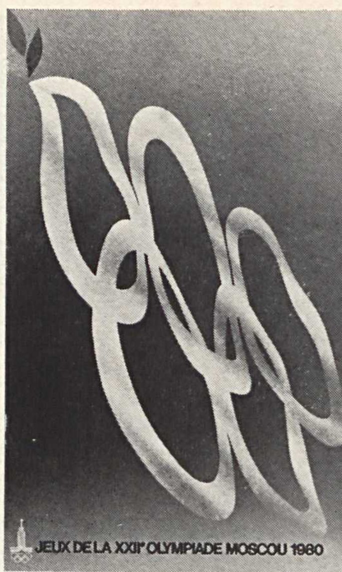
Поощрительных премий удостоены: Джофферей Н. Руглесс (Австралия), Фи-



А. Кармацкий. Ленинград
Серия из 24 плакатов «Игры XXII Олимпиады. Москва. 1980».
Первая премия



Л. Бат-Очир, Ж. Бумценд. МНР
Плакат «Москва. 22 Олимпиада».
Третья премия



К. Шливка. ПНР
Серия плакатов «Олимпиада. Москва. 1980».
Вторая премия



И. Кулини. ВНР
Серия из 8 плакатов «Москва-80».
Третья премия

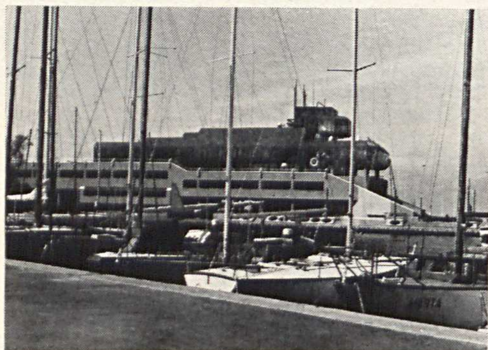
Художники — Олимпиаде-80



лип Малеев (Болгария), Люба Богомилова-Янчулева (Болгария), Бэа Гюркович (Венгрия), Эрхард Грюттнер (ГДР), Ютта Дам-Фидлер и Иохен Фидлер (ГДР), Мартино Черевини (Италия) Габрейос Брага (Перу), Генрик Лясковски (Польша), Владислав Плута (Польша), Гарегин Бурнучян, Александр Искин, Анатолий Меркушев, Михаил Слонов и Евгений Служеникин, Алексей Смирнов, Сергей Чернов (все СССР), Йоже Ф. Датуин (Филиппины), Мартин Мотлох и Мирослав Лотка (Чехословакия), Радивое Милутина Югович (Югославия).

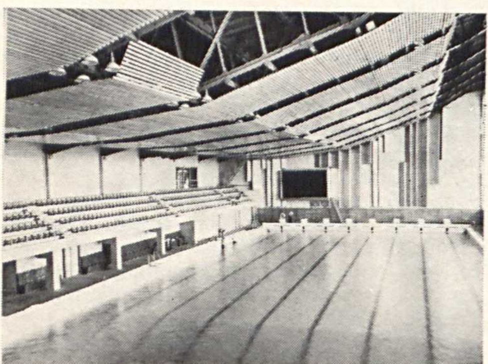
Помимо главных призовых мест 60 плакатов получили специальные призы ЦК ВЛКСМ и Комитета молодежных организаций СССР, центральных и местных газет и журналов за глубокое раскрытие детской и молодежной тематики, за лучший плакат о Москве, за яркое художественное воплощение темы дружбы народов. Издательство «Плакат» вручило участникам конкурса 45 дипломов за эмоциональное раскрытие олимпийской темы. Лучшие работы участников конкурса будут представлены на выставке «Спорт в изобразительном искусстве», которая откроется в Москве в будущем году — в международной экспозиции, приуроченной к XXII Олимпийским играм.

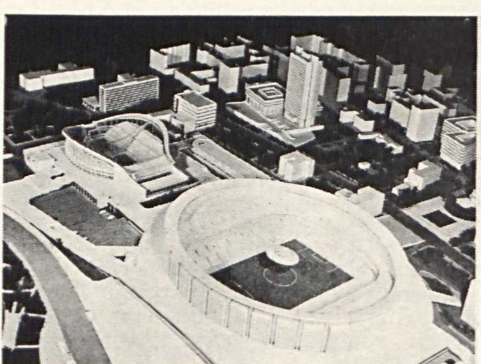
Призовые плакаты издательство «Плакат» выпустит массовым тиражом и распространит в нашей стране и за рубежом.

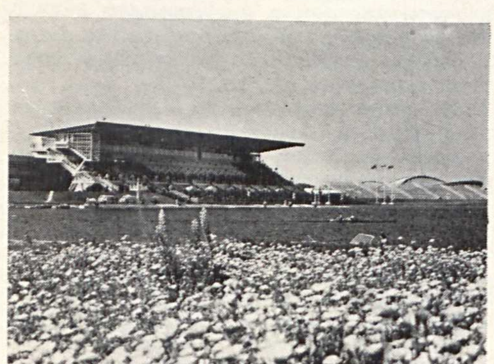














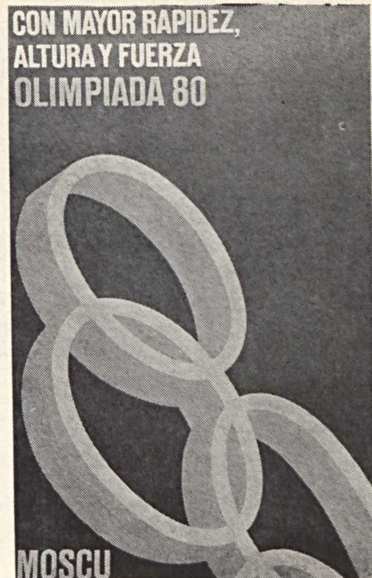
Х. Кавадзу, С. Мацумото, Х. Исиносава, К. Кисимото. Япония
Серия из 7 плакатов «1980. Московская Олимпиада». Первая премия



Н. Попеску. СРР
«Москва-80». Третья премия



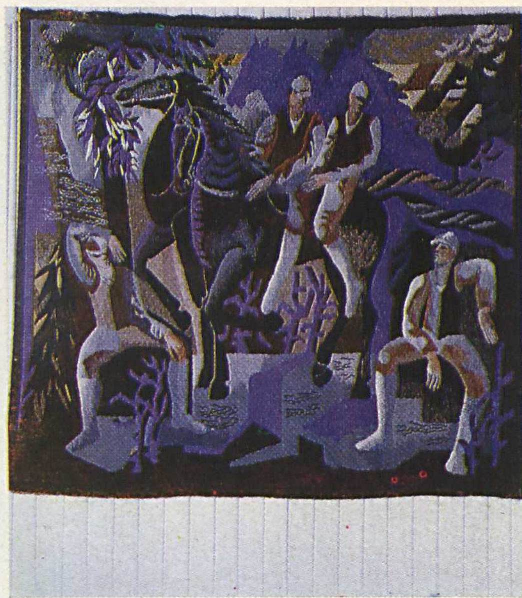
Д. Орванова. ЧССР
Плакат «Игры XXII Олимпиады». Третья премия

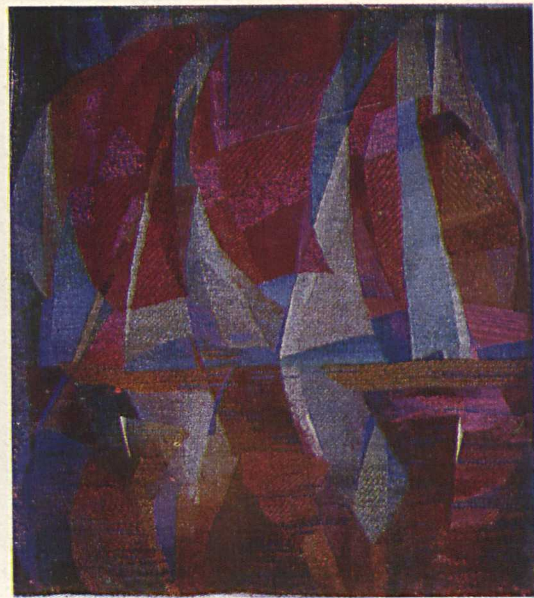


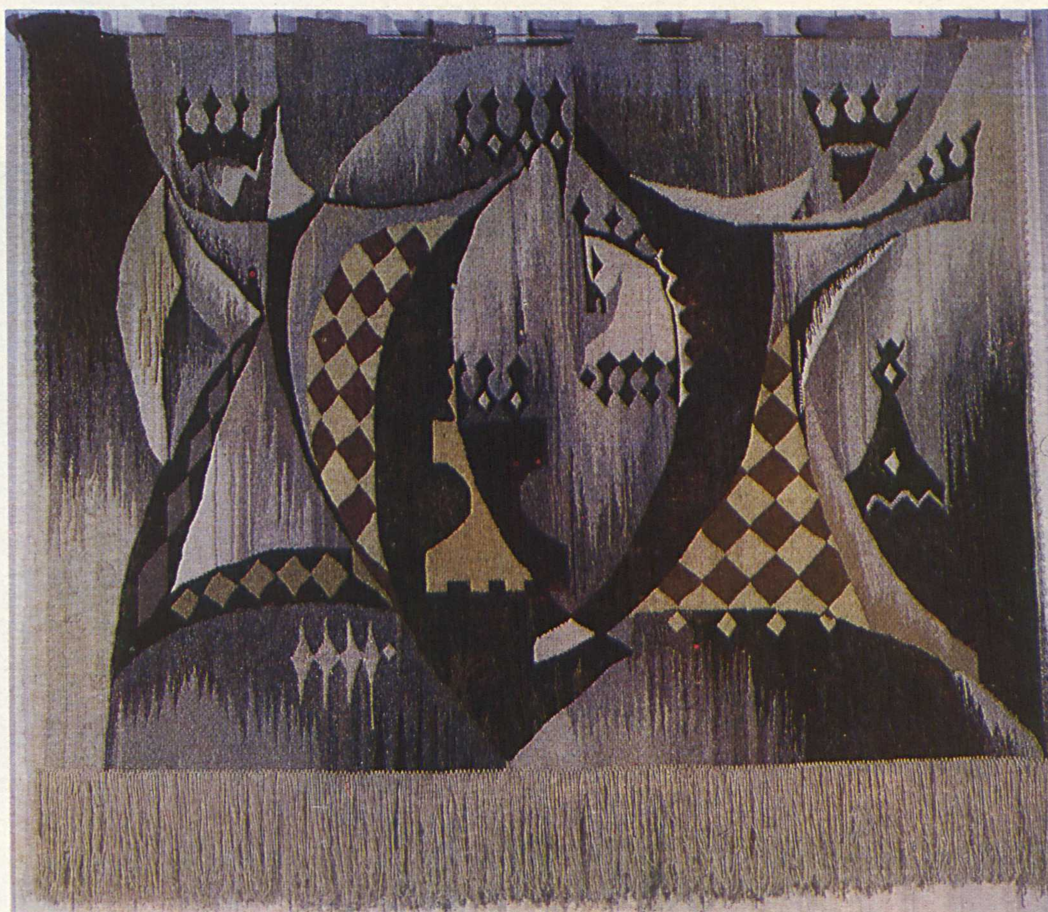
Ф. Бельтран. Куба
Плакат «Олимпиада-80». Третья премия

Художники — Олимпиаде-80









Гостиница «Космос» на площади ВДНХ в Москве

Спортивный комплекс в Таллине

Универсальный спортивный зал «Дружба» Центрального стадиона имени В. И. Ленина

Спорткомплекс Центрального спортивного клуба Армии

Плавательный бассейн в Раменском

Общегородской спортивный комплекс «Олимпийский» на проспекте Мира. Макет

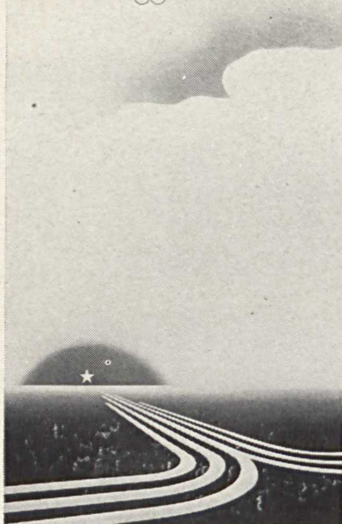
Московский гребной канал в Крылатском

на стр. 3
З. Калпоковайте-Вогелене
Гобелен «Ритмы Московской Олимпиады». Вильнюс

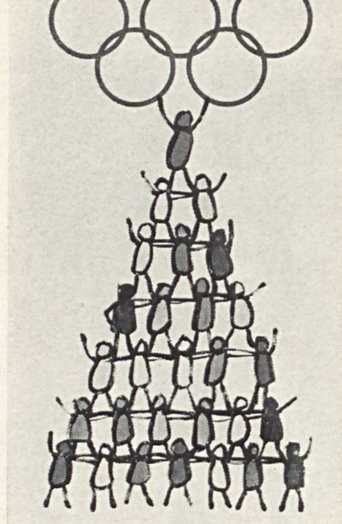
Л. Постажа
Гобелен «Жокей». Рига

Э. Тампере
Гобелен «Попутным ветром». Таллин

С. Брынчану
Гобелен «Шахматы»
Кишинев



Х. Мёрдель. ГДР
Плакат «Москва. 1980».
Вторая премия



Лейва Санчес. Испания
Плакат «Олимпиада-80».
Третья премия

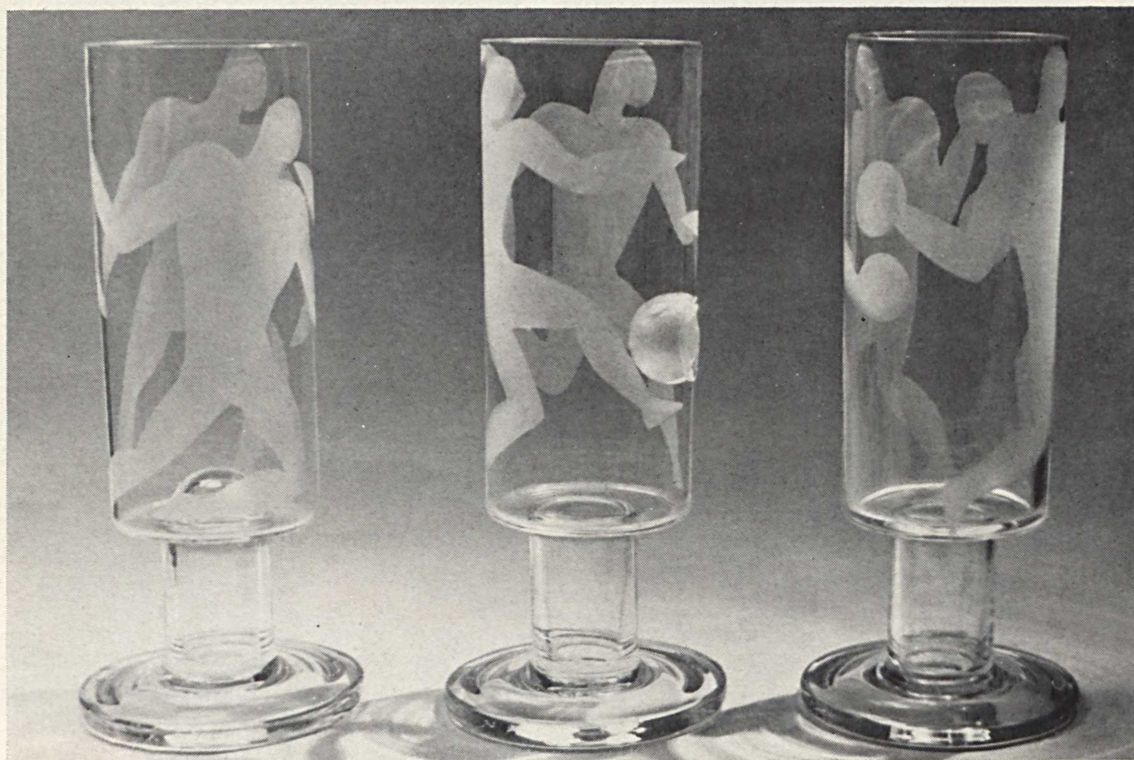


О. Волкова, М. Аввакумов.
Москва
Серия из 5 плакатов
«Добро пожаловать».
Вторая премия



М. Мартикайнен. Финляндия
Плакат «XXII Олимпийские игры в Москве». Вторая премия

Художники — Олимпиаде-80



А. Иванов
Кубки «Побеждает сильнейший». Хрусталь

Ю. Бяков
Олимпийский марафон. Хрусталь

В. Котов
Движение. Хрусталь

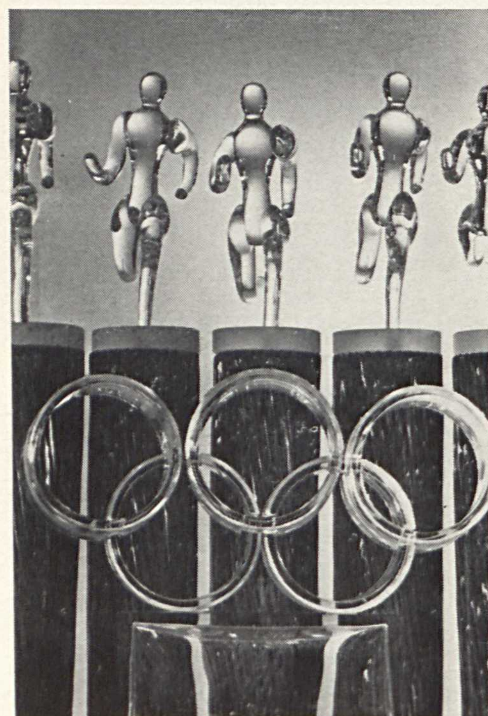
А. Курилов
Кубки. Хрусталь.
На стр. 5
Т. Веллеринд. Приз-вымпел. Медь.

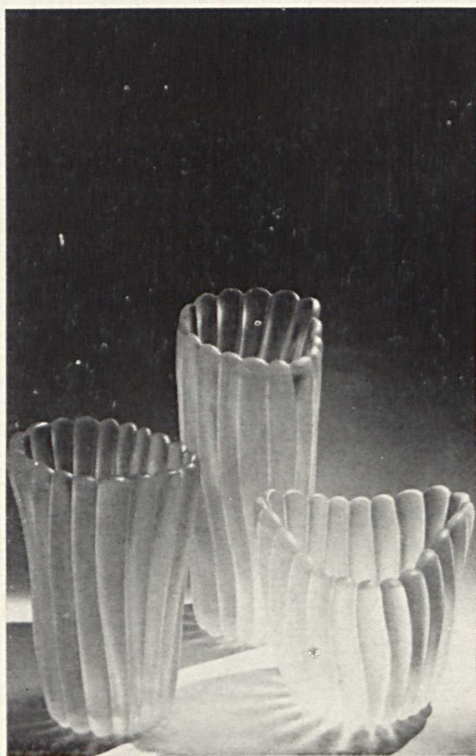
Т. Рийт
Приз «Парусная регата». Латунь

В. Малолетков
Огонь Олимпиады. Керамика

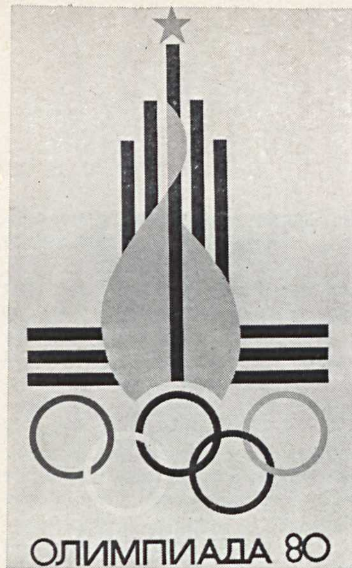
Л. Синевээ. Приз «Хоккей». Латунь

Т. Эвинт
Композиция «Паруса». Металл

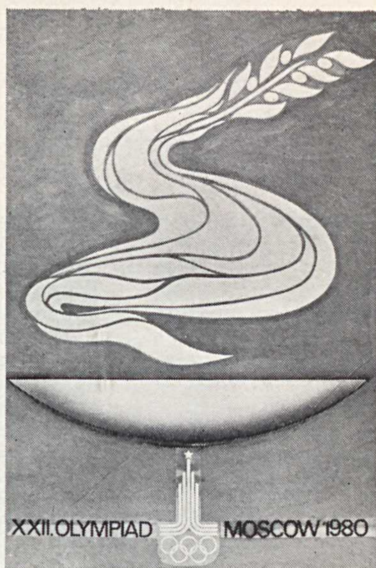




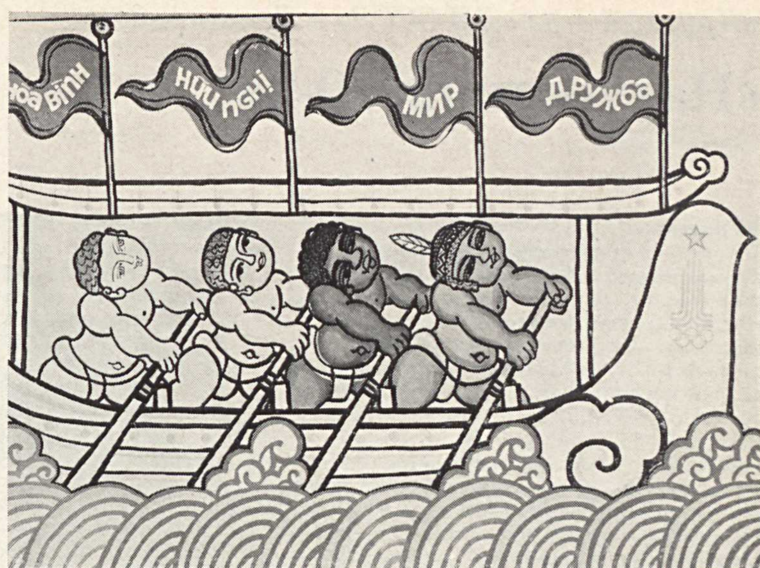




А. Спиропулос. Греция
Плакат «Олимпиада-80».
Третья премия

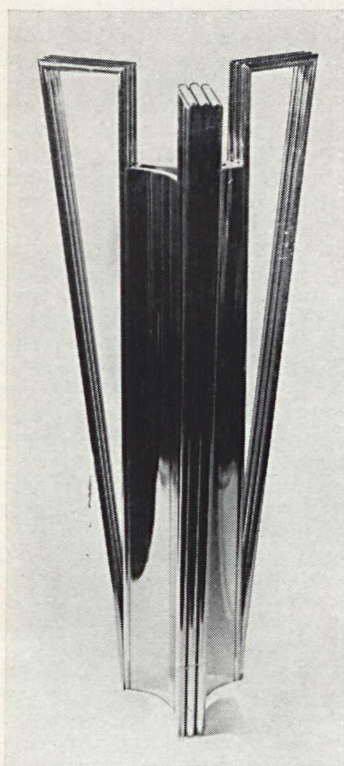


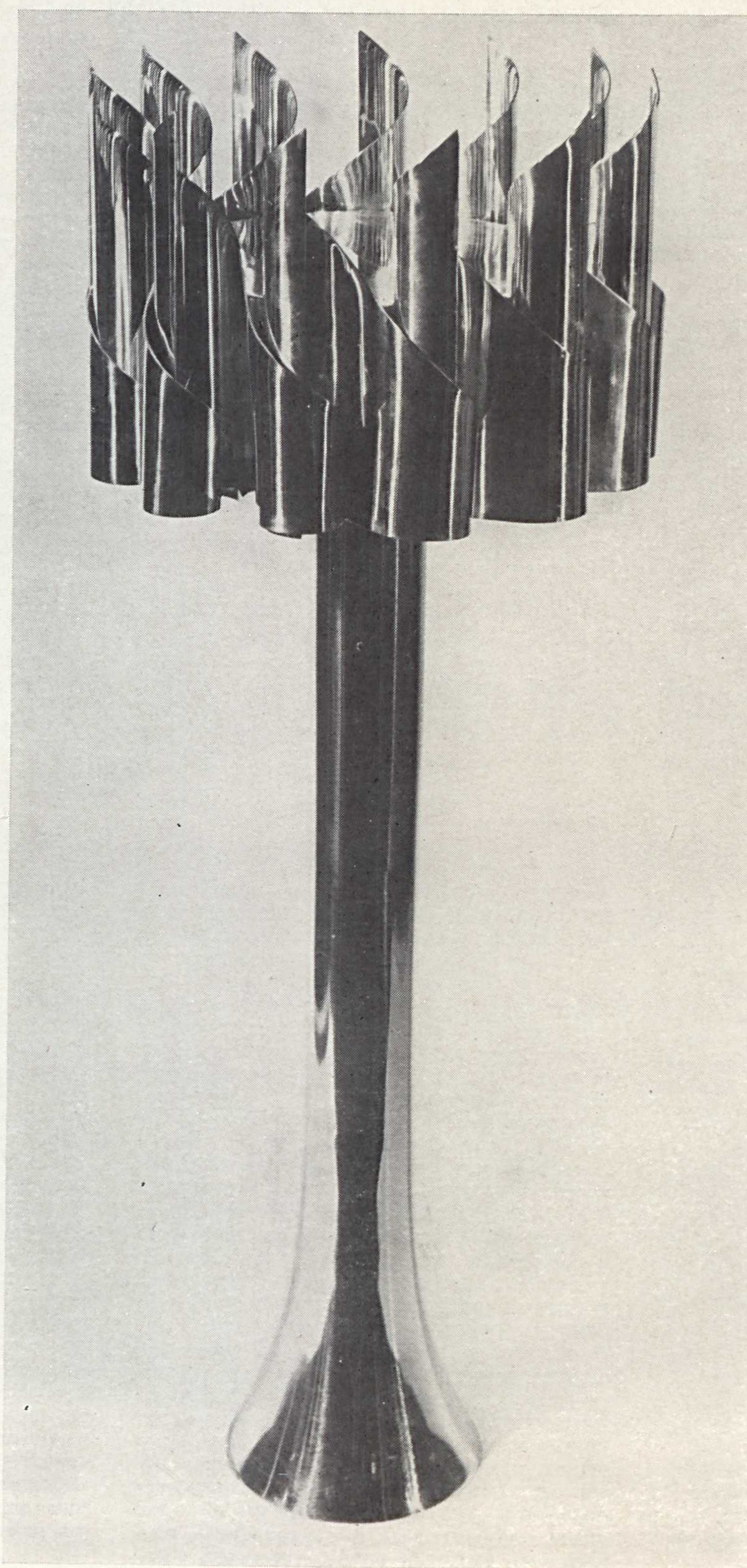
М. Эртель. Турция
Плакат «Москва. Олимпиада 1980».
Третья премия

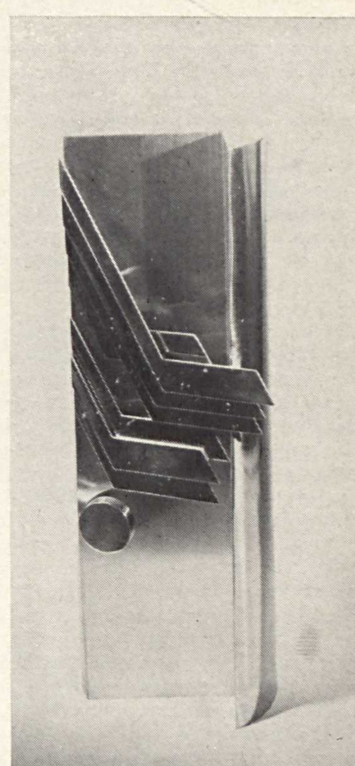


Ле Си Танг. СРВ
Плакат «Мир. Дружба».
Третья премия

Художники — Олимпиаде-80











«Натурстиль 70-х»

От редакции

Как правило, рассматривая экспозицию декоративного искусства на выставках последних лет, мы неизменно отмечаем ее общий высокий уровень, говорим о художественно-пластической выразительности экспонатов — произведений стекла, керамики, ткачества; пишем о богатом арсенале образов, тонкой палитре декоративных средств. Обо всем этом на страницах «ДИ СССР» опубликовано немало искусствоведческих наблюдений. Однако критика — хорошая критика — не должна ограничиваться истолкованием замыслов художников или воспеванием их достижений.

Ее задача — дать объективную оценку основных принципов художественного творчества современников.

Критик не меньше, чем художник, ответственен за то, какое направление принимают современные творческие поиски, какую роль берет на себя декоративное искусство в социально-культурной жизни общества. Видимо, именно пафос ответственности привлек внимание художников и критиков декоративного искусства к статье К. Макарова «Натурстиль 70-х годов», опубликованной во втором номере журнала. В статье на базе большого фактического материла были сделаны обобщающие выводы об основных тенденциях развития декоративного искусства последнего десятилетия, дана взыскательная оценка ряда характерных художественных явлений. На основе такого обобщения критик и предложил как условное обозначение современных устремлений художников декоративного искусства термин «натурстиль 70-х годов».

Статья К. Макарова заставляет в то же время задуматься над некоторыми проблемами нашей творческой практики. Не ведет ли «пластическая раскованность» в решении формы к случайности, необязательности и в конечном счете к дилетантизму в декоративном формообразовании? Не угрожает ли мастерам — при свободном владении материалом, возросшей способности сделать из него все, что угодно — не угрожает ли на этом пути имитация и бутафорская муляжность? Почему высокое и серьезное стремление художников декоративного искусства познать и эстетически пережить мир природы вдруг выражается в пассивном подражании его формам, граничащем с натурализмом и поп-артом? Какие движения культурной жизни порождают новые направления в советском декоративном искусстве, как оно связано с изменением общественно-эстетических интересов в последние годы?

Все эти и другие связанные с теоретическим осмыслением данного этапа советского декоративного искусства вопросы заслуживают серьезного разговора.

Для обсуждения их редакция «ДИ СССР» выехала в Ленинград, где провела беседу с ленинградскими критиками и художниками по актуальным вопросам теории декоративного искусства. Беседа была организована при активном участии секций критики и декоративно-прикладного искусства ЛОСХа. Публикуемое здесь изложение разговора мы иллюстрируем новыми работами ленинградских художников.

Редакция благодарит ленинградских критиков и художников, принявших участие в «круглом столе «ДИ СССР», и персонально искусствоведа А. Павлинскую за помощь в этой работе.

МАРГАРИТА ИЗОТОВА, критик

Мы привыкли исходить из тезиса, что «декоративный взрыв» 70-х годов был реакцией на рационализм 60-х. Мне кажется сегодня важным, наоборот, указать на преемственность их: работа формы в пространстве, органическая связь со средой, пластическая раскованность вещи — все это было уже в суховатых, но откровенно-пространственных формах тех лет. И было самое главное: взгляд на декоративный предмет как на активное средство художественного воздействия, была способность этого предмета вместить в себя всю силу творческих переживаний художника, настолько захватывающих, что они сломали рамки «прикладничества».

К «активности действия» предмета мы тоже были приучены в 60-е годы. И нет никакого противоречия в том, что для усиления этой «активности» в декоративную сферу влились всевозможнейшие новые художественные системы, в том числе — изобразительные, станковые, в том числе — «ретро»-стили, в том числе — натурстиль.

Современное декоративное искусство — это огромная творческая копилка. Оно утрачивает свои родовые черты и учится быть искусством вообще. Зависевший прежде от живописи гобелен сегодня может позволить себе быть «стеной» или уютно устроившейся в раме «картиной», но может предстать как объем. Керамика может явиться сосудом, горшком, как велит ей ее «первородность», но ведь это — не сам сосуд, а декоративная форма, игра. Важны здесь — не «родовые» каноны, а возможность инсценировать зрелище, и к этой возможности подключены на равных правах и традиционные предметные формы, и формы изобразительные, и натура «как она есть».

Я считаю ценными многие наблюдения Макарова по поводу натурстиля, но, мне кажется, этим термином неточно охвачен художественный материал. Я вижу как минимум два его значения. Первое — в смысле, близком классическому натурализму, гиперреализму, поп-арту — что означает более или менее достоверное изображение явлений зримого мира. Это мы видим в живописи, в скульптуре, этой волной охвачен и декоративный мир.

Сегодня реальность и реальный предмет как бы вторично реабилитированы после острой борьбы, которая шла против них в конце 50-х годов. Сегодняшние «литературщина» и «натурализм» имеют иную природу. В те годы утверждение пластических ценностей шло на фоне устойчивой догмы — суженных представлений об исключительно отражательной природе искусства. Сегодня другая беда: схоластика, схематизм, бездушность пластических конструкций. Разумеется, не всегда, но большой поток декоративного творчества ушел в стилизаторство умозрительных построений. В связи с этим «натуральное» стало вновь для нас обаятельным своей достоверностью на фоне «стильных» шаблонов, оно — не догма, а вариант среди прочих возможных.

В декоративном искусстве утрата интереса к утилитарным предметам восполнилась интересом к «предметам-образам», к портретированию обычных предметов. Вылепленный в натуральную величину старинный фотоаппарат, бабочка, огромная, но «как живая», покачивающиеся на вешалках «платье и пальто», тисненый кожаный фолиант, раскрытые конверты «писем» — керамика особенно остро отреагировала на этот тип. В завораживании видом реальных вещей, в магии «сходства» и «несходства» появился особый эстетический тонус, который заставляет нас по-новому взглянуть на мир реальных вещей, стерев условную грань между ними и искусством. Сакраментальность поданного художником «предмета» — это повод почувствовать и одухотворить низший быт, который вечно стремится обла-городить или, скорее, разъяснить человеку художник, творчески заинтересованный им.

Второе значение натурстиля я бы расшифровала как «биопластика», «органопластика», «биостиль». В этом случае художник создает не имитационные, а оригинальные формы, воспринимая конструктивный характер естественных образований, а не их внешний вид. Так в «Садовнице» Копылкова глина испытывает всевозможнейшие состояния плоти от женского тела до лепестка, сохраняя условный, близкий к органике, пластический строй. Так в «Весне» Бескинской через стихию стекла интерпретируется живая, растущая естественная стихия.

Если в примерах первого ряда художник играет «в предмет», мистифицируя нас искусством владения материалом так, что мы должны его воспринять как другой материал (ткань, кожу, металл), то здесь материал раскован, он утверждает, что природа — это он тоже. Художник как бы отождествляет себя со стихией природы, творя свои формы «от первого лица». Мне кажется, эти два принципа различны, их нельзя подвести под единый стиль. В «биопластике» чрезвычайно ценно оригинальное структурное начало: природа, материал воспитывают художника, его чувство гармонии мира, единокровность всех его сил. В «натурстиле» акцент делается на своеобычную таинственность каждого объекта, на то, что отличает, а не роднит.

Если задаться целью строить стилистические ряды (на что невольно идешь, реагируя на мысли Макарова), то последний ряд можно увести от «натуры» в сторону «чистой пластической формы», не задетой в статье, но существенной в нашем искусстве. Путь к ней был также проложен с конца 50-х годов, но требовал мощной поддержки архитектуры и должного выхода не получил.

Именно с характером архитектурно-пространственных композиций связан остроумно подмеченный Макаровым «облаковидный» пластический тип. Точнее его формы было бы назвать «проницаемыми», потому что тогда сюда войдет и пронизанная световыми лучами призма Урядовой, в которой нет «облака», но принцип — тот же, и многое другое. О «проницаемости» формы, о «форме-пространстве» писал еще Чекалов, касаясь искусства начала 60-х годов. Он привлекал имена Певзнера и Габо, Мура и Арпа, архитектуру и современный тогда дизайн. Слитность материи и пространства, «неба и земли», «тела и духа» — один из самых важных пластических принципов XX века, к которому нас влечет и от которого нас отбрасывает. Его идея в том, чтобы все сущее, естественный и искусственный мир представить как единый поток, спаянный подобно тому, как спаяно все в природе. Отсюда — «проницаемость» тел, дробление и размывание форм, наслаивание планов, вывод плоскостей в объем и обратно. Отсюда — интерес к биопластике, к пульсации ее ритмов. Отсюда — интерес к предметному окружению и стремление, его не перестраивая, один к одному пересадить в среду искусства. Отсюда — пристрастное отношение к прошлому, которое тоже — с его памятниками, с музейными шедеврами и домашним антиквариатом — факт нашей современной среды, и современное творчество невольно всасывает в себя его дух.

Сегодня искусство дает нам урок всевозможнейших метаморфоз, имитаций. На гигантских «подмостках» его идет спектакль, обучающий нас видеть скользящую множественность явлений, то обнаженных до сути (до «струн» основы, где разоткровенничался гобелен), то прикинувшихся низким бытом (предметным ералашем наших комнат и кухонь), то загримированных под «ретро». Непрерывность мира искусства, длящего себя в



Н. Гущина
Весна. Керамика

1 ряд

Н. Савинова
Часы. Фаянс

В. Цивин
Дом. Керамика

Н. Ротанова
Торс. Керамика

2 ряд

А. Задорин
Композиция.
Керамика

В. Цыганков
Кружево. Керамика

3 ряд

М. Копылков
Стая. Керамика

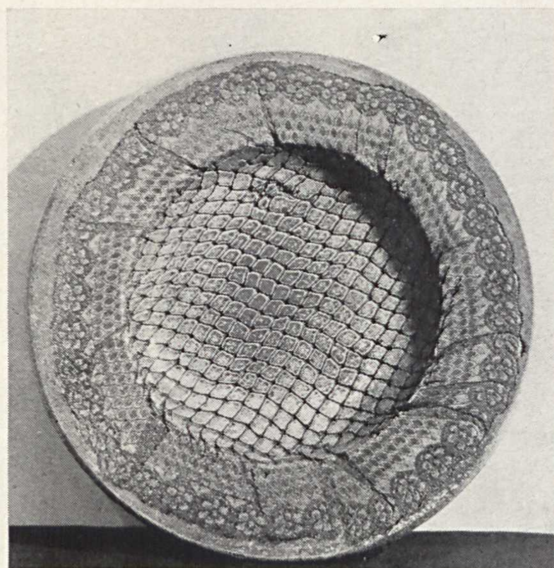
В. Гориславцев
Неоконченный
разговор. Керамика















прошлое, в природу, в быт, во все сферы бытия до самоуничтожения и слияния с жизнью — в этом я вижу смысл происшедших перемен в глобальном масштабе. Но этот процесс неравномерен. У нас нет таких объективных условий, чтобы воплотить в действительность эту модель. В идее стремясь к непрерывности (что видно в лабораторных условиях выставок), реальная среда чрезвычайно прерывиста. Те формы искусства, о которых мы активно дебатируем на страницах журнала, не находят себе применения ни в промышленности, ни в архитектуре. Так, исходя из выставочных обстоятельств, исходя из трудностей контакта с архитектурой, появляются «раковины», «ниши», «коробки-театрики», уводящие в глубь своего пространства. Погружая зрителя «внутрь» своих композиций, художник интуитивно хочет обучить его видеть мир не вчуже, а изнутри, ощущать как среду-непрерывность, с которой он слит телесно и духовно. Но художник, в силу многих причин, вынужден сделать зрителя маленьким, как муху, а не свое произведение — большим, чтобы в нем жил человек. В идеале нацеленный на «владение миром», он вынужден ограничиться деланием выставочных моделей той среды, о которой мечтается, но которой у нас пока нет.

АЛЕКСАНДР БОРОВСКИЙ, критик

Я не стану оспаривать «романтический манифест», прозвучавший в выступлении Изотовой: он привлекателен, как проекция редкой и мужественной, хотя и заведомо уязвимой позиции критика — быть «внутри», а не «снаружи» определенного художественного движения. Мне хочется, однако, возразить по поводу термина «натурстиль».

Мне кажется, не нужно менять его изначальное смысловое наполнение, привязывая его к прямому подражанию натуре, живой или искусственной. Изначально, у К. Макарова, он звучал более точно и емко — как сближение формообразования в искусстве и в природе. Действительно, декоративно-прикладное искусство начала и середины 70-х годов развивалось под знаком этого сближения: не готовый результат, а сам процесс обнажения формообразующих усилий, родственных у творца-природы и творца-художника, запечатлен во многих произведениях той поры.

В целом это был новый и необходимый этап, так как параллельно происходило осмысление собственных выразительных средств в разных отраслях декоративного искусства. А вот второе явление, которое Изотова ставит в один ряд с предыдущим — явление тотального подражания готовым образцам форм,— кажется мне принципиально иным по содержанию, результатам и перспективам.

Есть такое выражение — «по образу и подобию». Так вот, на первом этапе стремление к органическому формообразованию выражалось в сближении с природой по ее образу. Затем, в середине 70-х — по подобию. Это — не грани одного процесса, это — качественно различные явления. Мы наблюдали (да и сейчас наблюдаем) парадоксальный процесс, который в социологии называется «ложной идентификацией»: имитируется все — материалы, фактуры, формы. Симптоматично, что, например, в керамике оттиски, отпечатки одного материала в другом стали излюбленными приемами обработки поверхности.

Материал декоративного искусства переходит в иное, иллюзорное качество. Примеры достаточно известны и я не буду их повторять. Однако пора дать оценку этому явлению. Не может не настораживать, что энергия формообразования трансформировалась в своего рода энергию фактурообразования. У живописцев 20-х годов был отличный термин — «шум поверхности»: он очень верен по отношению ко многим явлениям в сегодняшних керамике, гобелене, стекле — «шумит» в основном поверхность, любовно выделанная фактура, шумит, заглушая интерес к эмоционально выверенной, «авторской» форме. И в других областях изобразительного творчества 70-х годов происходит то, что Б. Брехт назвал «показом показа». В станковой живописи, например, отчетлива тенденция к имитации фото-, теле- и киноизображения.

Типологически это тот же процесс, что и многообразные интерпретации и взаимозамены одних фактур и материалов другими в декоративном искусстве.

Однако результаты пока малоутешительны. И дело не столько в занимательных, но не предназначенных для долгой жизни манифестах типа только что упомянутого шамотного фотоаппарата. Существеннее другие утраты на этом пути. К. Макаров очень к месту вспомнил мысль из программки-афиши первой выставки ленинградских керамистов «Одна композиция»: керамика может казаться скульптурой, но она не есть скульптура, ибо в основе керамики — не изображение вещи, а сама вещь.

Не утилитарные «обязанности» керамики, конечно же, здесь имеются в виду, не примитивно понятая функциональность, а родовая специфика формы, в данном случае керамической.

Эта специфика — в отношении к материалу, в содержательности (образной, эмоциональной, функциональной), наконец, в исконности определенных керамических объемов (сосуда, кирпича и других: недаром В. Фаворский говорил о семантическом значении сосудной формы). Специфика — в той многовековой памяти, которая заложена в самих навыках формования и обжига и которая сродни «жанровой памяти» в станковых искусствах. Эта специфика, мне думается, и есть своего рода якорь, без которого современная керамика в некоторых ее проявлениях не может «закрепиться» в своем русле.

Сказанное нисколько не сужает круга тех новых содержательных интересов, которые так обогатили декоративное искусство 70-х годов. Напротив, именно вне осознания собственной образной специфики эти интересы мельчают.

Раз уж мы заговорили о керамике, вспомним последнюю ленинградскую выставку «Одна композиция» — на ней были вещи, которые могли бы быть журнальной карикатурой, театральным плакатом. То есть, ориентация идет уже не на готовые образцы формообразования, объекты живой и мертвой натуры, но на целые жанровые структуры. С точки зрения самоутверждения профессии это вроде бы логично — еще один тематический пласт освоен, да и собственная образная система как будто заостряется, приобретает особую пряность. Однако теряются качества глубинности, многоплановости, без которых нет полноценного, долговременного образа, ибо нарушаются как собственные, имманентные, так и чужие, заимствованные связи внутри жанровой формы — связи с собственным материалом, собственной функцией, собственной жанровой памятью. Стоило ли, перефразируя А. Матвеева, «беспокоить керамику»? Ощущение «жанровой вседозволенности» оборачивается утратой родового достоинства материала.

Предположим, серьезные мастера не будут прямо имитировать иные жанровые системы, однако часто они не прочь принять «на себя», на свои произведения неограниченную для них жанровую нагрузку — литературную программу, символический подтекст, вообще систему тропов. Сейчас достаточно заглянуть в любой каталог — мы увидим явный «перебор» философических терминов, глобальных понятий, литературных ассоциаций даже в названиях работ, этом зеркале авторского замысла.

Невольно спрашиваешь себя (хотя сравнение и рискованное); не родственно ли это явление той «изобразительности», которая бытовала в декоративном искусстве 40—50-х годов?

Во всяком случае, сегодня не редкость произведения, в которых литературная программа отделена от воплощения в материале какой-то очень существенной лакуной, в которых нет той цельности чувства-мысли, которая всегда отличала искреннее, эмоционально окрашенное произведение. Менее всего хотелось бы снижать значение самоочевидных достижений, которых добилось декоративное искусство в наши дни, однако и эти замечания, поневоле односторонние в своей «минусовой» направленности, могут служить темой для размышления. Они продиктованы озабоченностью тем, чтобы не обеднело эмоционально-образное начало, приобретенное нашим декоративным искусством в 70-е годы.

ЕКАТЕРИНА ЯНОВСКАЯ, художник

Почему художники обратились в своем творчестве к природе? Да потому, что сохранение и обогащение окружающей естественной среды — это вопрос жизни планеты. В Западной Европе текут мертвые, отравленные реки. В Токио автоматы торгуют кислородом. Во всем мире развертывается движение в защиту флоры и фауны. В разных странах созданы заповедники, охраняющие растения, животных, птиц, организованы общества любителей природы, заведены Красные книги. Людей тревожит и беспокоит, что земля может стать лысой.

Естественно, что художник, который является чутким барометром настроений общества, отказывается от воспевания геометрических форм техники и обращается за вдохновением к природе. И тут в поисках традиций мы вспоминаем о модерне, который еще недавно был так несправедливо заруган; на самом деле в этом стиле есть чему поучиться, особенно методу отражения живого мира в формах декоративно-прикладного искусства.

Здесь говорили об «имитации» материалов: по-моему, это неправильное и неточное определение. Почему, исходя из каких принципов, надо возражать против глушеного стекла, напоминающего камень? Древнее стекло Египта родилось именно в этом качестве и лишь потом, много веков позднее стало прозрачным. Сейчас художники ищут все новые и новые грани выразительности материала, и здесь не надо путать сложные задачи с примитивной имитацией. Стекло, работающее «как камень» — совсем не то, что камень сам по себе. Имитация никогда не является нашей целью. Пусть художники пробуют, экспериментируют и в области технологии, и в области сложной художественной выразительности. Не нужно пресекать их поиски и вешать какие-то ярлыки на их творчество.

АЛЛА ПАВЛИНСКАЯ, критик

Как в человеческом организме есть малый и большой круги кровообращения, так и в искусстве есть малый круг — вопросы формообразования, с его сложными и специфическими задачами и законами, и есть большой круг, захватывающий социальные процессы, общественные явления.

Мне кажется, то, что происходит в нашем искусстве сегодня и что мы пытаемся обозначить каким-то термином, связано с большим социальным явлением — формированием нового экологического сознания. До недавнего времени процесс развития отношений человека с природой шел под знаком борьбы с ней и стремления к полному над ней торжеству. В начале нашего столетия человечеству даже показалось, что природа побеждена, и оно может распоряжаться ею в полную силу своих эгоистических устремлений. И вдруг стало проясняться, что торжест-

вовать-то нет повода. Мы все знаем многочисленные факты гибели природных богатств, они общеизвестны. Оказывается, нарушена гармоническая цельность биосферы земли. Произошел своеобразный разрыв человека с природой. Все эти явления могут оказаться трагическими, и сегодня это ощущает все человечество. Искусство же реагирует с особой эмоциональной обостренностью. Художники ищут ответа на большой социальный вопрос эпохи. И поиски эти нелегки — ведь дело не только в любви к природе (искусство никогда не утрачивало ее); речь идет о переоценке самого принципа взаимоотношения человека с природой, самого взгляда на роль людей на земле. По всему видно, что художники сейчас внутренне взволнованы огромностью проблемы; каждый ищет свою форму выражения мыслей и чувств. Иногда это оборачивается простым подражанием формам живой природы. Появляется, скажем, изображение раковины. Она эстетизирована, в ней отражается любовь к природе, но это не самый емкий по внутреннему значению ход. Кое-кто обращается к формам прошлых этапов искусства. Стоит ли сегодня упрекать художников в ретроспекции? Может быть, это лишь поиски опоры в наследии? Все эти явления трудно назвать «стилем». Скорее только поисками нового стиля, преходящим периодом.

Но именно в этот период, по-моему, особенно важно сохранить некоторые «святые принципы» своей профессии.

Здесь, например, прозвучала мысль, что художнику декоративного искусства, вступившему на путь свободного пластического выражения темы, не обязательно идти в русле традиций своего вида и считаться со спецификой материала. На мой взгляд, это неверно. Именно так появляется имитация одного материала в другом — металлические трубы из керамики и тому подобное. Мне кажется, что на этом пути художник, предавая свою альма-матер, теряет профессиональную опору.

Собственная почва декоративного искусства, всех его видов обладает огромным художественным богатством, которое постоянно питается соками, идущими из глубины традиций. Стоит ли пренебрегать этим богатством? Ведь из него можно черпать и черпать средства и формы, трактуя их в современном характере и индивидуальном разнообразии.

АЛЕКСАНДР ЗАДОРИН, художник

До недавнего времени бытовало мнение, что декоративно-прикладное искусство — это сосуды, горшки, вазы, что мы лишь оформители бытовых предметов. Представители станковых видов искусства смотрели на нас свысока, не считали за равных. В последние десять лет все это резко изменилось. Художники декоративного искусства стали решать большие художественные задачи наравне с живописцами и скульпторами. Наше творчество стало идти в авангарде современных художественных тенденций; наши материалы, такие, как керамика или стекло, оказались нередко богаче, чем традиционные средства станковистов, в них обнаружилось больше возможностей для решения проблем пластики, цвета, пространства. Мы не только не чувствуем себя ниже, скажем, живописца; напротив, я в восторге от своего материала, от возможностей керамики, профессиональное владение которой требует глубоких знаний сложнейшей технологии. Современная керамика объединила в одном предмете живопись и скульптуру, цвет и форму и позволяет решать задачи, невозможные ни в живописи, ни в скульптуре. Мне кажется, работать в керамике интереснее, чем писать маслом на холсте, потому что живопись в керамике дает больше глубин и тонкостей колорита, форма интереснее и многообразнее, чем в скульптуре.

Мы можем создать такую необычную и многозначную художественную форму, что любой станковист позавидует. Вот почему мы решились стать на одну ступень с художниками других видов изобразительного искусства. Интерес публики к декоративным работам на выставках подтверждает наше право на это. Народ ходит на наши выставки очень охотно, а это значит, он находит там пищу для размышлений и переживаний. Мало того, художники других профессий, приглядевшись к «прикладным» материалам, нередко заинтересовываются и увлекаются новыми возможностями. И подчас, обратившись к традиционным материалам декоративного искусства, создают что-то необычное, неожиданное.

Специфика современного этапа развития декоративного искусства заключается, по-моему, в том, что разделение художников «по жанрам», «по секциям» кажется сегодня насильственным. Современное искусство едино; не следует его разграничивать какими-либо рамками. Если у художника есть желание и способности, он вправе работать в любом жанре и материале и свободно высказываться в своем творчестве. А зрители и искусствоведы уж пусть судят, что получилось.

АЛЕКСАНДР ИВАНОВ, художник

Я разделяю мнение Задорина, что не следует втискивать творчество художников в какие-то рамки, вешать на него ярлыки. Думаю, что искусствоведы не должны проводить русла, по которым художники якобы должны идти, и ставить перегородки, за которые они не должны заходить. Самой профессией нам в руки дан определенный материал, в училище нам дали навыки работы с ним. А дальше все зависит от таланта и активности автора. В своем материале я как художник хочу сказать все, что чувствую, все, что думаю о мире. Стекло — это мое орудие, с его помощью я выражаю свои мысли, тревоги по поводу жизни, свою радость, горе, любовь...

НИНА ВАСИЛЕВСКАЯ, критик

Современное декоративно-прикладное искусство как никогда раньше несет в себе отпечаток взглядов и чувствований своего времени. Может, оттого и произошло сейчас это тесное смыкание и взаимопроникновение двух сторон творчества, и более того — слияние и прикладных и станковых задач. Мы видим, как идет во всем искусстве пересечение видов и жанров, мы являемся свидетелями рождения нового художественного явления.

Конечно, это момент сложный и большая ответственность определить особенности нового творчества, пути его развития. Тем не менее, мы должны оставить менторский тон по отношению к художникам: не делай так, не делай эдак, это можно, это нельзя... Недаром в выступлении Саши Задорина прозвучала некоторая обида на искусствоведов.

Художник имеет все права свободно выражать свои творческие замыслы, а наше дело классифицировать, прослеживать тенденции, концепции... Теперь по существу проблемы. Конечно, термин «натурстиль» не вмещает всех направлений, но какую-то важную тенденцию он намечает. На мой взгляд, в натурстиле, выражается не только любовь художников к природе, тревога за ее разрушение, призыв ее сохранить, — природа всегда была источником и вдохновителем творчества, — а то, что художники все глубже постигают структурные основы природы, закономерности ее пластического и пространственного построения. Недаром сейчас считается, что из многочисленных исследований ритма в различных сферах человеческой деятельности именно в области биологии и искусства они наиболее серьезны. И то, что мы условно назвали современным натурстилем, предполагает как раз такой глубинный, я бы сказала, «интеллектуализированный» аспект отражения природы. Иначе, скажем, как оценить работы ленинградских керамистов с выставок «Одна композиция»? М. Копылков, В. Цывин, А. Задорин, В. Гориславцев и другие вот уже в третий раз показывают нам произведения, где грань декоративных и станковых возможностей в принципе размыта.

Однако, размышляя по этому поводу, я все чаще возвращаюсь к мысли, что предметная форма таит в себе не меньший потенциал, чем декоративная композиции с точки зрения как духовности, так и тектонической выразительности.

ЛЕВ МОЧАЛОВ, критик

Статья К. Макарова «Натурстиль 70-х годов» претендует на общую характеристику художественного процесса, и это весьма положительное ее качество. Однако кроме выяснения общего, важно не упустить специфичное, коль скоро о нем заходит речь. «Сегодня в декоративном искусстве, — пишет Макаров, — сложился своеобразный натурстиль, имеющий аналогию в станковом искусстве». Но что считать натурстилем, скажем, в живописи? В чем его положительные, а в чем негативные стороны? На эти вопросы ответов в статье нет, и, думается, не случайно. Автор не проводит разграничения понятий «натурстиль» и натурализм с его модификациями в виде фото- или гиперреализма. По линии «натурной», изобразительно-предметной это разделение вообще, мне кажется, не может быть проведено. Очевидно, здесь не обойтись без анализа качеств выразительно-эстетических. Рассматривая с такой позиции живопись, в частности, искусство молодых, мы видим, что оно неоднозначно. Есть в их творчестве и здоровый протест против живописных штампов, против лирической слащавости. Но есть и элементы спекуляции на подчеркнутой предметности формы, заигрывания со зрителем. Кстати, сейчас появилась большая прослойка новых зрителей, вроде бы интеллигентных, литературно образованных, но эстетически совершенно не воспитанных. На дешевый успех у такой поверхностно интеллектуальной, но эстетически безграмотной публики (иногда вольно или невольно) и рассчитано искусство многих молодых художников. Тут виноваты и мы, критики, потому что в наших статьях не дается глубокого анализа их работ в единстве содержательных и формальных характеристик. Не имея навыков подобного анализа, зритель воспринимает главным образом предметно-смысловую сторону произведения. Но самодовлеющий «культ вещей» в картине предполагает совершенно определенный тип ее «лирического героя» — человека, подчас технически квалифицированного, способного даже к интеллектуальной игре, но отчужденного от живой природы, не знающего сокровенного общения с ней. И напротив, чувство пластической гармонии, программно отрицаемое некоторыми из молодых, — это как раз то, что говорит о единстве художника и мира, об органическом контакте между ними.

Здесь уже вспоминали о проблемах экологии. На мой взгляд, экологический кризис, переживаемый нами, выражается в искусстве в кризисе пластического сознания. Ведь каждый прошлый художественный стиль характеризовался определенным пластическим сознанием. Конечно, и сейчас идут поиски в этом направлении. Но, к сожалению, случается, что искусство пасует перед современным технизированным миром. В результате дизайн не только проникает в живопись, но и поглощает ее. Возникает тревога: вместе с наступлением НТР не становимся ли мы сами пластмассовыми и полиэтиленовыми? Борьба за сохранение природной среды — это и охрана человеческой души! И здесь огромная роль искусства. Именно искусство способ-

Й. Юрген
Папоротник.
Хрусталь. ЛЗХС



1 ряд

Е. Яновская
Подснежники.
Хрусталь. ЛЗХС

Н. Гончарова
Балет. Хрусталь.
ЛЗХС

2 ряд

Е. Яновская
Подснежники (вариант).
Хрусталь. ЛЗХС

Л. Смирнова
Адонис. Хрусталь.
ЛЗХС

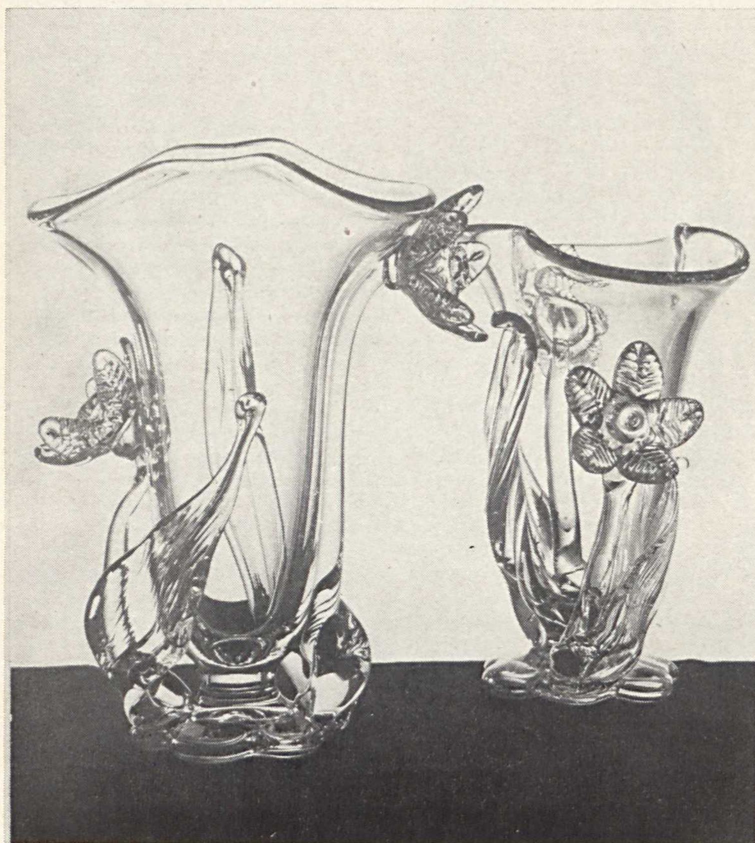
3 ряд

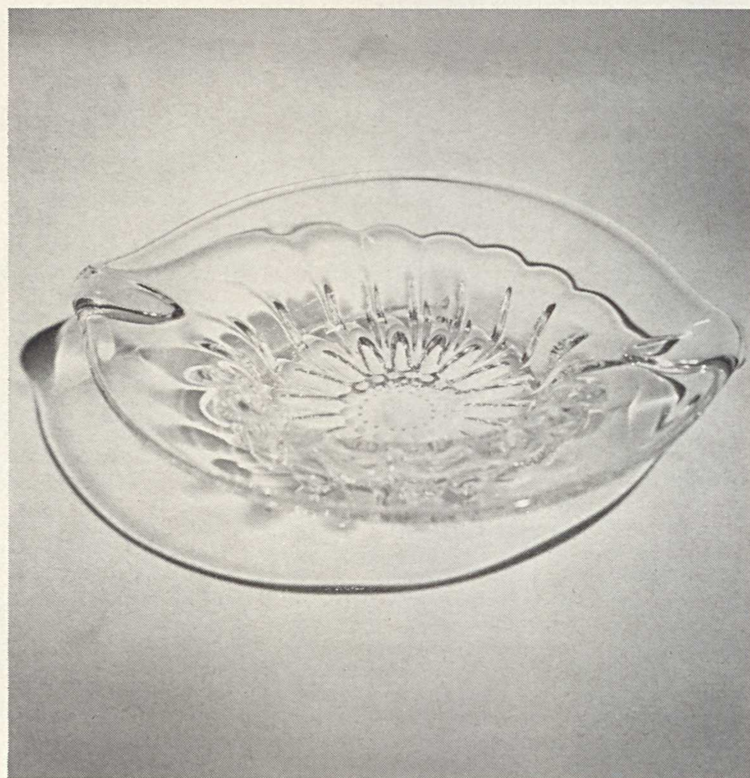
Л. Смирнова
Камчатка.
Хрусталь. ЛЗХС

Л. Юрген
Олимпийскому
призеру. Хрусталь.
ЛЗХС

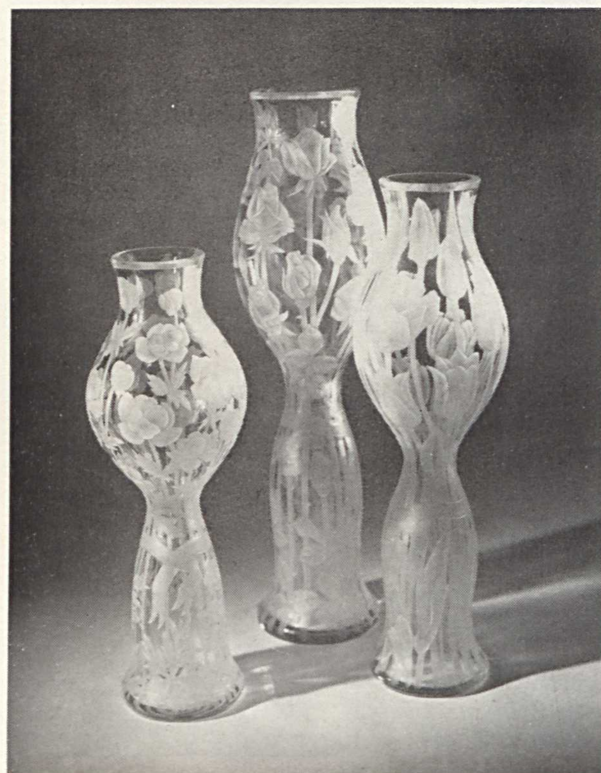












но остро реагировать на болезненные социальные процессы, утверждая эстетический идеал. И именно в общности пластического сознания единство искусств — изобразительного и декоративно-прикладного, единство стиля.

НАТАЛИЯ ТАРАНОВСКАЯ, критик

Я думаю, все замечают, как в последние годы изменилась ориентация зрительского интереса. Нередко раздел декоративно-прикладного искусства на наших больших выставках, где подводятся определенные творческие итоги, привлекает большее внимание, чем разделы других видов изобразительного искусства. Это объясняется тем, что декоративное искусство стало внутренне более содержательным, философичным, начало поднимать мировоззренческие вопросы; произведения из стекла, керамики, текстиля теперь куда интереснее смотреть, чем иные картины.

Ими не только наслаждаешься, они заставляют размышлять. Значит ли это, что мы переживаем нашествие натурстиля? Я думаю, нет.

Уникальное декоративно-прикладное искусство развивается в двух направлениях: конструктивно-логическом и эмоционально-чувственном. Так было, так есть и, видимо, так будет всегда. Эти две линии художественного претворения мира в декоративную форму существовали изначально. И в каждом направлении созданы классические великолепные вещи. В одних основные социальные идеи, философские размышления о жизни, структуре мироздания воплощаются в абстрактных формах, в других — в более конкретных, близких природным. И те и другие человек может сделать прекрасными, и нельзя отдать предпочтение одному направлению в ущерб другому. Так же на данном этапе говорить о преобладании в нашем декоративном искусстве натурстиля, о господстве изобразительной формы над геометрически-логической я считаю неправомочным.

Еще здесь высказывалась мысль, что мы теперь начали наделять вещи «духовностью». Будто, обращаясь к природным формам, к ассоциациям с природой, художник декоративно-прикладного искусства вносит в свои произведения какую-то особую личную маленькую духовность. С этим тоже трудно согласиться. Предметный мир, созданный человеком, всегда был одухотворен. Наряду с чисто утилитарными вещами создавались вещи, стоящие выше будничных потребностей. Духовность декоративно-прикладного искусства — это выражение творческих человеческих сил, она живет во всякую эпоху и только принимает разные формы. Прекрасный пример — керамика античности. С одной стороны, это сосуды безупречной геометрической формы. Античная амфора, лекиф или килик — ведь они пронизаны духовностью. А древнейшая керамика геометрического стиля — разве она «бездуховна»? И не менее духовны и исполнены поэзии сосуды совсем другого типа, изобразительные по своей форме, такие, как знаменитый фигурный лекиф из Фанагории конца V века до н. э. — «Таманский сфинкс», хранящийся в Эрмитаже. Это классический образец фигурного сосуда, созданный античным гением. Когда я смотрела прекрасную коллекцию античных произведений из Метрополитен-музея, показанную в Эрмитаже, я с новой силой почувствовала, как можно в одном предмете (изобразительной или неизобразительной формы, это неважно) силой человеческого духа и таланта выразить всю эпоху. Я вспоминаю тут античность, чтобы подчеркнуть, что мы не открываем в наших рассуждениях ничего нового, что наше искусство лежало и лежит в непрерывном потоке художественной культуры, что сознание культурной перспективы и своего места в ней не должно игнорироваться художниками и критиками.

Теперь несколько слов о современном положении в керамике. Я наблюдаю одну за другой выставки, и у меня складывается впечатление, что внимание художников сейчас сосредоточено на поисках того или иного пластического приема. Видимо, они полагают, что сам пластический «ход» и есть содержание произведения. Но это не совсем так. Пластический прием есть лишь выражение содержания, и если это содержание, его человеческий смысл мизерны, то пластический «ход» быстро изживает себя, особенно при многократном использовании его, цитировании и самоцитировании. Творчество начинается с содержательного начала, и в декоративно-прикладном искусстве это содержание не менее значительно и обязательно, чем в станковом. Глубокое подлинно человеческое содержание порождает и культуру формы, ассоциативно-изобразительной или предметной. Я считаю, что если художник посвятил себя декоративному искусству, он должен при всем увлечении первой не забывать и о второй, иначе культура предметной формы понизится. Художник должен работать над предметной формой и в этой, на первый взгляд, узкой теме он сможет найти бесконечное разнообразие и глубину выражения человеческой сущности.

ИРИНА КАРАСИК, критик

Мои интересы как искусствоведа лежат, собственно, не в сфере самого декоративного искусства, а в сфере исследования профессиональных мнений об искусстве, то есть художественной критики. Поэтому в своем выступлении я хочу обратиться к своеобразному «показу показа» и сосредоточиться не непосредственно на проблемах декоративного искусства, но, скорее, на системе критериев и подходов, применяемых критикой при их обсуждении и оценке. Как известно, журнал «ДИ СССР» уже не первый раз поднимает дискуссию о путях развития современного декоративного искусства. В конце 1960-х годов дискуссия «О красоте и пользе» зафиксировала выделение уникального станково-декоративного творчества и подошла к его оценке, сформулировав положение о внутренней дифференциации единого прежде декоративно-прикладного искусства. Дизайн, художественная промышленность (или утилитарно-предметное творчество), уникальное декоративное творчество — приблизительно так разделил тогда К. Макаров сферы декоративного искусства. В существовании подобного разграничения и необходимости утверждения своих критериев для каждой области творчества и виделся тогда единственно возможный путь оценки произошедших в декоративном искусстве перемен. При этом позиция К. Макарова была позицией изнутри, а не извне процесса, он говорил как бы от имени художника, проникаясь его замыслами и заботами. Приветствуя в конце 1960-х годов новые пути развития искусства, утверждая «декоративность как форму проявления красоты», исследуя принципы формообразования, критика неизменно стремилась выявить духовный, содержательный смысл пластических исканий. И сегодня давняя дискуссия «О красоте и пользе» предстает перед нами как размышления о потребностях человека, о мире человеческой души, о возможностях искусства в деле выражения и формирования этого мира, о предметном творчестве как способе обогащения человеческого существования.

С тех пор уникальная ветвь декоративного искусства стала активно развиваться дальше и действительно выдвинулась в некий новый вид творчества, находящийся на стыке изобразительного и прикладного искусства. Теперь разговор критиков идет только об уникально-декоративной сфере, ее внутренней специфике, без постоянного соотнесения ее с другими потоками декоративного творчества. Это важно помнить, чтобы не смешивать критерии и не требовать от искусства того, чего оно вовсе не стремится дать. При своем возникновении декоративная ветвь оставалась еще тесно связанной с бытом, ориентируясь на его празднично-ритуальную сторону и неизменно сохраняя в себе образ бытовой вещи. Теперь оно стало полем совершенно свободных пластических ассоциаций, сложных идейно-содержательных суждений, полностью сопоставимых с возможностями станкового искусства. Но специфически декоративные проблемы — существование композиции в реальной среде, выявление замысла не в двухмерном пространстве холста, а через работу реального материала — остаются в силе, придавая художественным решениям особую остроту и выразительность. И поскольку это уже давно не единичные примеры, но генеральное направление развития, — почему бы не попробовать поискать и здесь новые критерии и оценить их «по мере своего вида»? В сегодняшнем обсуждении мало затрагивался этот аспект проблемы.

К. Макаров, анализируя искусство 1970-х годов, выступил, если так можно сказать, с позиции «готовой вещи», оценивая чистый результат, не учитывая мироощущения и контекста творчества художника в целом. Вещь «цепляется» за вещь, форма порождает другую форму. Критик рассматривает в основном процессы формообразования, оставляя в стороне содержательные моменты. Как аналитический ход, это, конечно, вполне правомочно, но обратим внимание на то, что критик заканчивает статью рекомендациями именно содержательного плана, поскольку в них-то, видимо, и заключен корень вопроса.

Наше обсуждение уже затронуло ряд содержательных позиций. Мы согласились, что органический рост формы — основополагающий признак натурстиля, но ведь теперь необходимо вскрыть мотивы его развития. В некоторых выступлениях была сделана попытка искать эти причины в экологическом кризисе эпохи, в движениях общественного сознания. Мне кажется, это верное направление мыслей. Я думаю, что дальнейшая дискуссия должна развиваться именно в этом направлении, с постоянным стремлением ощутить работу художника как концентрацию современного социально-духовного опыта личности.

КОММЕНТАРИЙ «ДИ СССР»

Обсуждение статьи К. Макарова «Натурстиль 70-х годов» за «круглым столом «ДИ СССР» в Ленинграде позволяет сделать несколько выводов.

Во-первых, мы видели, что ленинградские критики и художники единодушно признают большие завоевания декоративного искусства в решении современных идейно-образных и пластических задач, приближающихся по масштабу и направленности к задачам, решаемым сегодня станковыми видами искусства.

Во-вторых, было отмечено, что в декоративном творчестве сегодня совершается переход от эстетического освоения технического мира к тому, что некоторые искусствоведы называют обретением «экологического сознания». Художники декоративного искусства стремятся строить форму по принципу органического формообразования, как растущую, развивающуюся, пластически подвижную.

Хотя обращение к природным первоосновам мира всегда плодотворно для искусства, однако, в-третьих, не следует упускать из виду, что декоративное искусство участвует в формировании материально-предметной среды общества, и уподобление творчества современного художника-прикладника «творящим силам природы» сужает и обедняет вечный смысл декоративно-прикладного творчества.

Поэтому мы хотели бы присоединить свой голос к голосам тех критиков, которые подчеркивали необходимость снова и снова утверждать одухотворенность и человечность предметных основ декоративного искусства.

На наш взгляд, взаимодействие со станковым искусством возможно и ценно, но не в ущерб специфике особых задач, стоящих перед декоративным искусством, как, впрочем, и перед станковым.

Материал подготовила Л. Крамаренко
Фотографы: В. Громов (керамика)
А. Федотов (стекло)

Образ природы в древнегреческой вазописи

Ирина Данилова

Обращение прикладников к образам природы как к средству решения художественных задач, естественно, сопровождается интересом к тому, как решались сходные темы в классике, когда искусство и философия были связаны, так сказать, на прямую, занимались одним и тем же.
Публикуя статьи о древнегреческой вазописи, мы стремимся удовлетворить этот интерес.



Сосуд в Древней Греции долго сохранял свое первоначальное ритуальное значение. Будь то надгробный памятник или чаша для вина, флакон для благовоний или горшок для приготовления пищи, в своем высоком ранге вазы — или в своей сниженной роли простой посуды, вне зависимости от реального функционального использования, сосуд оставался предметом ритуальным, поскольку ритуализованным оставалось все поведение древних греков, как общественное, так и бытовое. Сосуды были связаны с представлениями о жизни и смерти; они предназначались для пищи — и для погребения; в них приготовляли, сотворяли, создавали — но в них и сохраняли, хранили, хоронили. Сосуд был вместилищем тайны бытия.
Сакрализация сосуда — характерная черта всех древних цивилизаций, но лишь грекам дано было художественно осмыслить это первозначение сосуда, сделать его не только символом, но и образом мироздания.

*

Одно из первых оригинальных творений древнегреческой керамики — так называемые дипилонские амфоры, огромные вазы высотою до двух метров. В строгой геометричности их форм, в мерности повторяющихся полос орнамента, правильными кольцами охватывающих сосуд, — покоряющая, почти гипнотическая сила воздействия. Предполагают, что эти вазы служили надгробными памятниками; но в них можно видеть и своеобразные памятники гончарному кругу, с его равномерным вращением, кругу, который, как и колесо греческих колесниц, мог читаться как символическое изображение солнца — солярный знак. Солнце «подобно колесу колесницы, имеющему обод, наполненный огнем» (Анаксимандр).
Считается, что натурфилософия в Древней Греции возникла в VI веке до н. э. Но уже за два века до этого геометрические вазы дают зрительный образ или модель вселенной, которая на протяжении двух следующих веков продолжала оставаться основной рабочей моделью. И не случайно древнегреческие ученые, пытаясь объяснить строение вселенной, приводили в качестве примера сосуд или вазу, наполненную водой (Эмпедокл).
Парменид предполагал, что вселенная подобна яйцу. Анаксогор, по преданию, говорил, что вселенная представляет собой род «сферы из пламени», которая «облекает окружающий землю воздух, как кора», в то время как «сама земля по своей форме цилиндрична».
Декор геометрических ваз — повторяющийся мотив кругов, обегающих тело сосуда без единой вертикальной цезуры, без единой остановки — создает ритм бесконечного «круговращательного движения» (Эмпедокл). Вращение земли, вращение луны и солнца, вращение космоса, вихревое вращение как принцип формообразования, расчленения первичного хаоса и создания порядка в мироздании — основное представление греческой космогонии. «Небесный порядок возник благодаря круговому движению» (Анаксогор).
Эмпедокл и его единомышленники, объясняя строение вселенной, для большей наглядности предлагали быстро вращать вазу с водой, чтобы моделировать вихревое движение. И здесь по аналогии возникает образ мастера-гончара, придающего правильную форму сосуду, вращая его на гончарном круге — материализованная идея перводвигателя, перворазума. «Над всеобщим вращением (мироздания) господствует Ум, от которого это круговое движение получило начало» (Анаксогор).
Мотивы орнамента, украшающего геометрические вазы, символически обозначали основные элементы древнегреческого космоса. Самый распространенный орнамент — меандр — возможно представляет собой схематическое изображение текущих волн, меандр — знак воды; часто встречающееся изображение свастики, по-видимому, обозначало летящую птицу — знак воздуха; круг — это знак солнца (или огня). «Яйцеобразный» космос, облекающий цилиндрическую землю, которой по другую сторону космоса, как учили пифагорейцы, противостоит «другая земля, лежащая напротив нашей и называемая именем «антихтон (противоземелие)». Вся эта система находится в состоянии кругового движения и состоит из воды, воздуха и огня. Так можно, по-видимому, прочитать дипилонскую вазу, если подойти к ней как к структурной модели древнегреческого космоса. В эту систему включен и человек; правда, в общей картине мира, среди водных стихий, огненных кругов и эмпирей ему отведена весьма скромная роль, но зато он соотнесен не с каким-либо отдельным местом на земле, но со всем космосом. Человек существует здесь не на лоне природы, но в системе мироздания, и поведение его не бытовое, но ритуальное.
Сюжетные сцены на вазах геометрического стиля чаще всего изображают обряд погребения, самый важный, самый сущностный для древних культур. Изображалось оплакивание умершего, ритуальные состязания на колесницах. Все поле сюжетных композиций заполнено орнаментом, который, однако, не складывается в природные мотивы, но представляет собой отдельные элементы природы: розетки, обозначающие флору, волнистые линии, передающие не столько воду или воздух, сколько самое движение материи, «субстанцию вселенной» (Гераклит). Природа воссоздана здесь на уровне микроструктуры, в то время как форма сосуда и его декор в целом воспроизводят макроструктуру мира. В этих вазах природа не изображена, но обозначена геометрическими формулами.

*

В VII веке до н. э. ситуация заметно меняется. На родосском блюде со сценой борьбы Менелая с Гераклом вся поверхность заполнена, забита растительными формами. Если в геометрике — разряженный воздух (апейрон), в котором слышна суровая гармония вселенной, подчиняющая себе и людей и все живое, то в росписях ваз VII века человек представлен в напряженном противостоянии стихии органических форм и ритмов. Растительные и животные мотивы хлынули в греческую вазопись,

сметая стерильную строгость геометрики напором природных сил. Сами мотивы росписей обнаруживают связь с хтоническими представлениями: змея, вызывавшая образ земли, ее силы, ее мудрости; фантастические звери, чудовища, пришедшие с Востока, но всколыхнувшие глубинные верования самих греков. В чернофигурной вазописи следующего VI столетия происходит своеобразное сотворение природы; из отдельных разбросанных мотивов: цветков, листьев, розеток — собираются целые растительные композиции. При этом геометризованные формулы растения в виде пальметты или правильного завитка постепенно прорастают живыми листьями и бутонами цветов. Создаются два слоя природных мотивов, которые на протяжении VI столетия сплавляются в единый «природный» образ, объединяя (по-разному, в разных художественных школах) ритмы орнаментальных повторов с бережностью неповторимого. В вазописи развитого чернофигурного стиля возникает целостный мифологизированный образ природы. Природа здесь не противостоит человеку, не окружает его — она органически сливается с ним, включает его в себя. Человек становится частью природы, и природа одушевляется.
Килик с изображением ладьи Диониса работы Экзекия — произведение, в котором мифологический образ природы получает совершенное воплощение. Как всякий миф, оно полисемантично. Изображение имеет определенный сценарий, точнее, несколько сценариев. Во-первых, это один из так называемых гомеровских гимнов, где рассказывается о Дионисе, «как появился вблизи берегов он пустынного моря». Вслед за ним явились разбойники «на крепкопалубном судне в дали винночерного моря». Разбойники схватили Диониса, чтобы получить за него выкуп, и попытались его связать:

Но не могли его узы сдержать...
... Восседал он спокойно,
Черными он улыбался глазами...
Ветер парус срединный надул, натянулись канаты,
И совершаться пред ними чудесные начали вещи...
Сладкое, прежде всего, по судну быстроходному всюду
Вдруг зажурчало вино...
Вмиг протянулись, за самый высокий цепляясь парус,
Лозы туда и сюда и в обилии грозди повисли...

Увидев чудо и поняв, что оскорбили божество, разбойники испугались:

Всей гурьбой поскакали в священное море
И превратились в дельфинов...

Главная тема росписи — тема вина, священного напитка Диониса. Наполненный вином килик брали в руки, жидкость колебалась, преображаясь — и зрительно и ритуально — в «священное», «винночерное» море. Композиция на дне чаши расположена слегка асимметрично по отношению к ее ручкам, и этот легкий сдвиг вызывал естественное желание повернуть килик, задавая круговое движение, которому подчинена вся композиция. При этом возникал образ «Океана, в себе же текущего кругообразно» («Илиада»), и тогда Дионис, согласно другому мифологическому сценарию, мог быть воспринят как «Посейдон черновласый, объемлющий землю», окруженный дельфинами, которые одновременно читались и как гребни волн морских.
Возможен также иной ряд ассоциаций, вызывавших образ Феба-Аполлона, который, как говорится в другом гомеровском гимне, увидев плывущих по морю на черном корабле моряков и желая испугать их, выскочил из воды, «уподобившись видом дельфину». Сама ладья, плывущая по морю, изображена Экзекием в виде дельфина. Все три значения мифологического образа, или все три «мифологические метафоры» [1] существуют здесь одновременно, рождая эффект взаимопросвечивания. Дионис — Посейдон — Аполлон плывет по морю в ладье — и одновременно на спине дельфина — по сторонам его выпрыгивающие из моря фигурки дельфинов уподоблены птицам, парящим в воздухе, виноградная лоза, обвивая мачту, превращает ее в растущее дерево, вызывая образ земли, из которой оно вырастает, и образ неба, на фоне которого оно вырисовывается своей кроной. Здесь нет описания природы, здесь называются, окликаются, вернее, скликаются ее стихии: море, небо, ветер:



Амфора из Дипилона. Середина VIII в. до н. э. (*стр. 14*).

Роспись скифоса. V в. до н. э.

Деталь росписи амфоры. 520—515 гг. до н. э.

Экзекий. Роспись килика. Около 530 г. до н. э.

Роспись блюда с о. Родос. Конец VII в. до н. э.







Святой эфир и ветры быстрокрылые
Истоки рек текучих, смех сверкающий
Неисчислимых волн морских и мать сыра Земля
И солнца круг всезрящий...
(*Эсхил*)

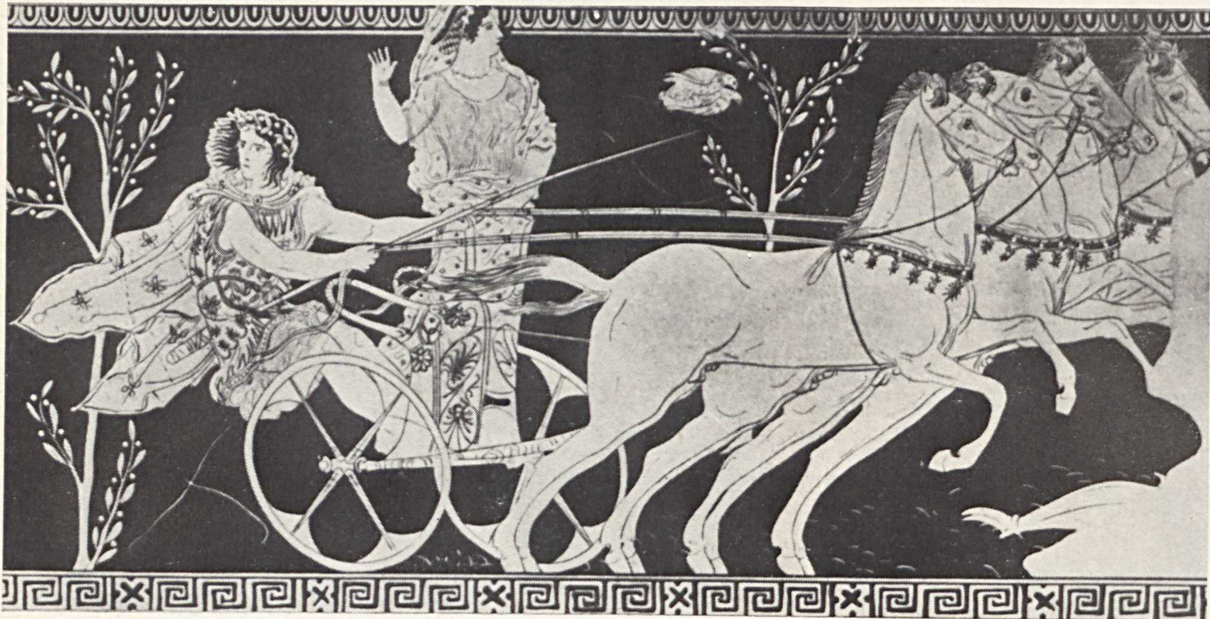
Место, где происходит изображенное на килике событие, или вернее, все три события одновременно — это место явления бога в его трех обликах, та зона, где сведены, собраны воедино небо, земля и море, это горизонт [2]. Если дипилонская ваза — геометрическая модель космоса, то ваза Экзекия — мифологическая модель природного мира.
В чернофигурной вазописи, как и в вазах геометрического стиля, изображение неразрывно связано с сосудом в целом, с его формой; сосуд образует то художественное пространство, ту сферу обитания, в которой существуют и которую обживают изображенные персонажи. У Экзекия — это вогнутая поверхность килика, наполненная золотистым вином и образующая:

Удобный залив неумолчно шумящего моря,
Круглый... (где) волны как будто
Шумно катились; а стая дельфинов, гоняясь за рыбой,
Плавала взад и вперед...
(*Гесиод. Описание щита Геракла*)

В других случаях это художественное пространство имеет не вогнутую, а выпуклую форму, и тогда изображение живет не на внутренней, а на внешней поверхности сосуда, всецело подчиняясь законам его построения. На ручках одной из ваз помещены фигуры, несоизмеримо большие по сравнению со всеми другими изображениями. Они подобны гигантам, подпирающим свод небесный, образным аналогом которого служит здесь венчик вазы. Мифологическое небо у греков было предельно материализовано. Первоначально оно отождествлялось со столом, с балкой перекрытия. Именно как балку держит его на своих плечах Геракл в известной олимпийской метопе. Согласно мифу, богиня земли Гея родила себе небо «точно по размеру, чтобы оно покрывало ее плотно и служило для богов «прочным жилищем». Если венчик вазы можно здесь уподобить небу, то сама ваза образует многоярусный мир, где обитают разного рода человеческие и человекоподобные существа — от героев, которые значительно больше нормального человеческого роста, до пигмеев, которые гораздо меньше людей.
Отношение к вазе как к населенному миру, как к среде обитания живых существ сохраняется и в краснофигурной вазописи конца VI века до н. э. На одной из ваз изображена женщина, завязывающая сандалию. Она помещена в верхней части сосуда, между ручками, служащими ей естественным укрытием. Она может быть просто женщиной — или нимфой, спрятавшейся в гроте — или под сенью деревьев, от стерегущих ее двух юношей — или сатиров, изображенных на внешней поверхности ручек и тем самым оказавшихся как бы у входа в грот — или притаившихся за стволами деревьев. Эта роспись допускает и другую интерпретацию. У Феокрита есть описание вазы, которая

Только что сделана... резцом еще пахнет.
По ободку ее плющ с золотосткою смешанный вьется
Сверху, а ниже, красуясь плодами шафранного цвета,
Вьется другая гирлянда...
А в середине их женщина — труд превосходный бессмертных.

На только что сотворенном мастером сосуде — сотворенная богами женщина, сидящая на земле, поросшей травами и цветами и укрытая зеленью плюща, или сводом неба, созданным Геей «точно по размерам», и сама уподобленная Гее — богине земли.
*
На грани VI и V веков, в период перехода от чернофигурных к краснофигурным росписям слитность изображения с сосудом, понимаемым как образный аналог мира, начинает распадаться. Изображение замыкается в рамку, уподобляется картине и приобретает все более самостоятельное значение. Целостная орнаментально-изобразительная система росписи разделяется на зону сюжетного — главную по своей смысловой роли, и зону орнаментально-второстепенную. Растительный орнамент, в архаических росписях воплощавший природную стихию, сводится здесь к роли обрамления сюжетной композиции. Единый мир человеко-природного распадается на два взаимопротивопоставленных компонента: человек смотрит на природу, природа смотрит на человека. Возникает возможность драматической ситуации.
В краснофигурной вазописи V века персонажи вступают с растительным орнаментом в игровые отношения; они воспринимают его как природу, путаясь ногами в гибких стеблях орнаментальной лозы, пробираясь сквозь заросли пальметт, легко ступая по острым листьям плюща, образующим орнаментальное подножие композиции. При этом игра обоюдная — не только человек играет с природой, но и природа играет с человеком: лоза цепляется за него, преграждает ему путь, или наоборот, помогает, укрывая от преследователей. Природа для греков имела мифологическое прошлое, в которое в классическую пору верили — или не вполне верили, но которое хорошо помнили: дуб некогда был Зевсом, лавр — Дафной, кипарис — печальным юношей, гиацинт — юношей самовлюбленным, виноград был Дионисом, скала — Ниобеей, в каждом кусте пряталась дриада, а может быть, каждый куст сам был дриадой.
На одной из краснофигурных ваз изображена нимфа; сатир раскачивает ее на качелях. Нимфа словно играет с орнаментальной лозой, пытаясь коснуться ее кончиком ноги; но и лоза играет с нимфой, тянется к ней, стремясь поймать, удержать или уколоть. Однако, эта игра ведется уже не вполне всерьез: это скорее поэтический образ, нежели мифологическая метафора. В архаической вазописи человек сливался с природой воедино: чернофигурная нимфа танцует не среди растений, а вместе с растениями, и именно поэтому она не замечает их, не обращается с ними, как с растениями, она к ним никак не относится. В краснофигурных росписях природа противостоит человеку как партнер, требующий к себе определенного отношения. Сатир выскочил из кустов и стоит, опираясь на них спиной; нимфа на качелях летит прямо в колючие кусты. Богиня утренней зари Эос легкими шагами приближается к кусту, чтобы разбудить его и спугнуть уснувшего в нем соловья. И куст слышит ее, он реагирует на ее приближение своим упругим завитком.
В позднеклассической вазописи природа перестает быть партнером человека, она не подает ему больше реплик, диалог прекращается. На вазовом рисунке, изображающем похищение Гипподамии, колесница проносится мимо моря, мимо гор и мимо деревьев, не замечая их, а море, горы и деревья не замечают проносящейся колесницы. Природа забывает свое мифологическое прошлое и становится пейзажем:



Роспись амфоры.
Последняя четверть V в. до н. э.

Разум растет у людей в соответствии с мира познаньем,
Землю землею мы зрим, а воду мы видим водою...
(*Эмпедокл*)

---

[1] «...Миф... есть непроизвольная форма первобытного мировосприятия. Его части или мотивы — это метафоры... В мифологической метафоре смысл один и тот же, статичный смысл образа, хотя метафоры и принимают различный вид». *О. М. Фрейденберг.* Миф и литературы древности. М., 1978, с. 48.
[2] По определению О. М. Фрейденберг (ук. соч., с. 64) горизонт — это место, «где происходит действие всего первобытного мифа», «это межа того света и этого, но межа, связывающая единством, а не противоположностью эти два полюса».
Ср. также замечательные строчки из сказки П. Ершова:
Где, я слышал стороною,
Небо сходится с землею,
Где крестьянки лен прядут,
Прялки на небо кладут.

«Я — кубок Нестора»

Нина Брагинская

Тем, кто занимается историей утвари, и тем, кто изучает градостроительство, знакомы надписи на пивных кружках и на соборах, на крепостях и столовых ложках, говорящие от лица вещи: «Выпей меня!», или: «В оные годы имярек воздвиг меня» и т. д.

Так, на стене старой кирхи на севере Германии можно прочесть:

Des Feuers Macht warf mich darnieder
Und stürzte mich in Asch und Braus.
Durch Friedrichs Huld steh ich nun wieder
Und bin ein neues Gotteshaus
Я погорел и взят был тленьем,
Но, в прах повергнутый огнем,
Восстал я Фридриха веленьем,
И вот я — новый Божий дом.

Некогда говорящими были печки, мечи и ступы в сказках, ныне это автомобили и светофоры мультипликации; иногда надписи от лица вещи помещаются на рекламных плакатах, а радио, кино и телевидение делают речи вещей звучащими. Говорящие вещи населяют сегодня изолированные мифологические мирки детского фильма, сказки, рекламы.

Конечно, слово «мифологический» следует поставить в кавычки.

Никто ведь не верит, что вещи обладают даром речи. Но всегда ли это было так? Было ли время мифологической, без кавычек, веры в живые, одушевленные, говорящие вещи?

Прежде, чем пытаться ответить на этот вопрос, обратимся к самому эпиграфическому материалу: мы рассмотрим здесь греческие сосуды, статуи и некоторые другие неодушевленные предметы. Выбор материала оправдан тем, что в древней Элладе на сравнительно коротком отрезке времени надписи «от лица вещи» и появляются, и исчезают; здесь как бы самой историей создана модель процесса, позволяющая судить до некоторой степени об этом явлении вообще.

Наиболее распространенные надписи на сосудах — это сигнатуры (подписи) керамистов и художников, владельческие, посвятительные и дарственные надписи. Чем древнее сосуд, тем больше вероятности, что надпись на нем (если она есть) будет в перволичной форме. Самые архаичные надписи на вазах, относящиеся вообще к самым ранним памятникам греческой письменности, — владельческая надпись на черном без изображений килике с Родоса «Я — килик Корака» и знаменитая «Я—Нестора благопитейный кубок» — датируются VIII веком до нашей эры [1]. Древнейшая известная нам наследственная мастерская керамистов также оставила подпись от первого лица сосуда: «Пирр [сын] Агасилея меня сделал» (предполагается, что Агасилей — тоже керамист) [2]. К началу VII века относится дарственная надпись, в которой сосуд говорит от своего имени [3], а также самоопределение вазы: «Я — хой» (хой — мера объема) [4]. На самой древней панафинейской амфоре (конец 560-х годов) надпись, ставшая впоследствии стандартной: «Приз за победу в Афинах», имеет еще форму: «Я — приз за победу в Афинах» [5] и т. д. Надписи в перволичной форме, дошедшие до нас от VII и VI веков, довольно многочисленны и не имеют строго формульного характера. Например: «Я — лекиф Татеи, кто меня похитит, ослепнет». Или «Я принадлежу Мелантию, кто скажет иначе, солжет», «Я пестрый килик прекрасной Фильто», «Симонид посвятил меня Аполлону», «Харес подарил меня Евплеону» и т. д. [6]. С течением времени, уже в первой половине V века, в этих надписях первое лицо (то есть по-гречески не местоимение, а глагол «есмь») отмирает, и надписи получают более «обыкновенный» вид: «килик такого-то», «имярек подарил имяреку», «Аполлонов (сосуд)» и т. п. То же самое происходит и с формулой приветствия от лица сосуда, обращенной к «ты» участника пира или к другому «собеседнику». В формуле: «Радуйся и выпей меня» и ее вариантах [7] «меня» отпадает, а формула сохраняется. Забегая вперед, скажем, что она теперь вкладывается в уста изображения на вазе.

*

Говорящая вещь, как и ее умолкание буквально на глазах историка, взывают к интерпретации. И вот, некоторые исследователи полагают, что в эпоху греческой архаики (VII—VI веков) «древнее отношение к расписному сосуду как к одухотворенному созданию, к вещи, оживленной магией творчества, уходит в прошлое. Вряд ли большим, чем традицией, можно считать надписи на вазе, которые делаются как бы от ее лица» [8]. Другие ученые предполагают, что для греков сосуды — это живые существа, которые говорят, видят и слышат [9], имея для этого и глаза и уши [10]. Для исследователей этого направления вазы не изолированы: они стоят в ряду живых колонн (кариатиды), вещей в форме живых существ и всевозможных «неодушевленных», с нашей точки зрения, предметов, снабженных надписью от первого лица [11].

Действительно, в VIII—VI веках говорящие надписи встречаются на статуях богов и людей [12], на могилах [13], на изображениях животных (как скульптурных, так и на монетах и геммах [14]) и т. д. Как правило, это явление ставится в контекст пантеистической одушевленности мира, а вернее, самый факт говорящих надписей служит одним из доказательств этой пантеистической одушевленности.

Вот как решает между тем этот вопрос автор единственной известной нам работы, специально посвященной говорящим вещам, Марио Бурцакеки: «От веры в то, что в статуе обитает дух божества, до того, чтобы заставить говорить само изображение, — один шаг. Если изображение представляет собою божество, которое способно говорить, то этим объясняется и эпиграфическая формула в первом лице» [15].

Это было бы справедливо для кумиров богов, но почему тогда говорят сосуды, меры веса или метательный диск? Согласно Бурцакеки, происходит простой перенос на «неодушевленные» предметы обычая, содержательно оправданного только по отношению к изображениям, вмещающим божество, то есть кумирам богов. Таким образом, самыми древними и исконными надписями от лица вещи должны быть надписи на изваяних богов. Так ли это на самом деле?

Нельзя не согласиться с Бурцакеки, когда он утверждает, что изображение бога мыслилось одушевленным. Об этом красноречиво говорят источники. Изображения, обладающие магической силой, именовались émpsychoi — то есть «с душою» [16]. Павсаний рассказывает о душе Актеона, блуждавшей по окрестностям Орхомен и чинившей опустошение полям, пока жители не поставили ему бронзовую статую, в которой душа могла поселиться [17]. У этого же автора рассказывается о всевозможных чудесах, производимых статуями [18]. По поверьям древних, статуи могли разгуливать, и, чтобы божество вместе с идолом не покинуло город, его изображение приковывали к постаменту или к алтарю [19]. Движение истуканов трактовалось как изъявление воли бога: не принимая молитв, изваяние качает головой или смежает вежды [20]; наклоны и колебания статуи, которую жрецы несут в процессии, истолковываются как оракул [21]. Вот как выказывает свой гнев Афина, то есть ее Палладий, — кумир, оскверненный данайцами:

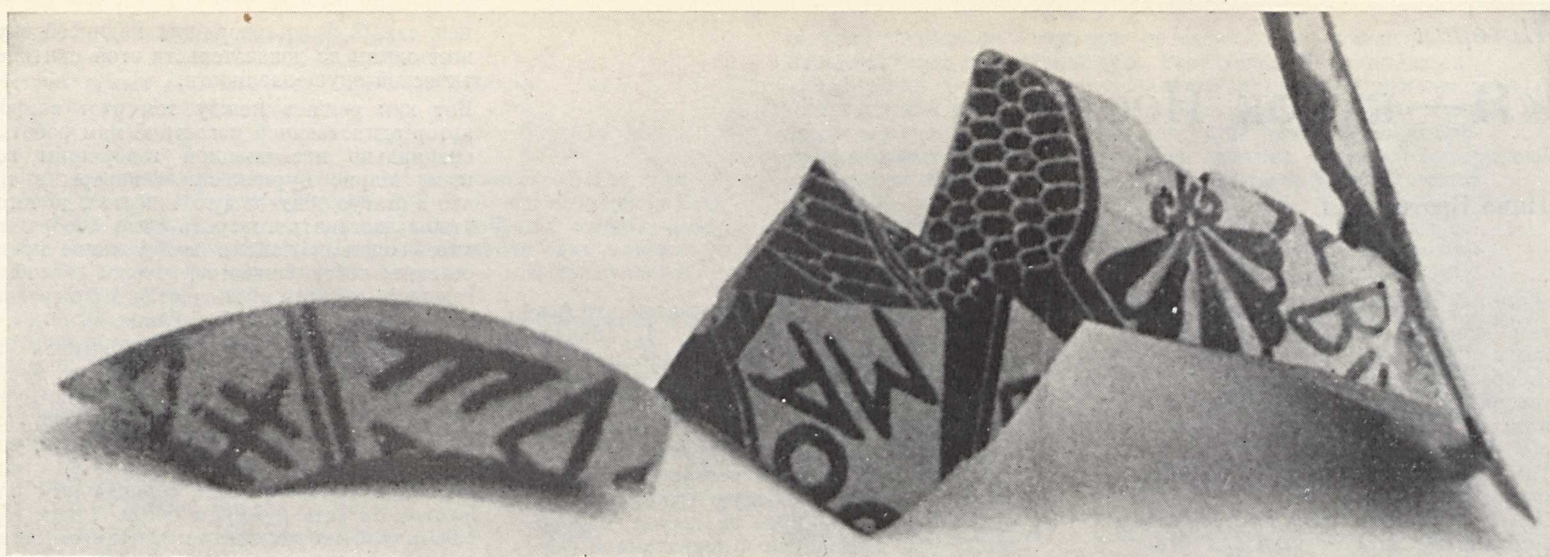
В лагерь едва был образ внесен — в очах засверкало
Яркое пламя, и пот проступил на теле соленый;
И, как была: со щитом и копьем колеблемым дева —
Страшно об этом сказать — на месте подпрыгнула трижды [22].

Однако на говорящие изваяния указания в источниках очень редки и встречаются они в комическом, пародийном контексте [23]. Получается, что хотя статуи мыслятся наделенными божественной силой, одушевленными, о голосе и речи статуй нам сообщают в основном только надписи. И вот, вопреки Бурцакеки, оказывается, что в надписях на статуях первое лицо принадлежит как раз не божеству!

В самом деле, образцы, которые приводит этот автор в подтверждение своей гипотезы, лучше всего эту гипотезу опровергают.

---

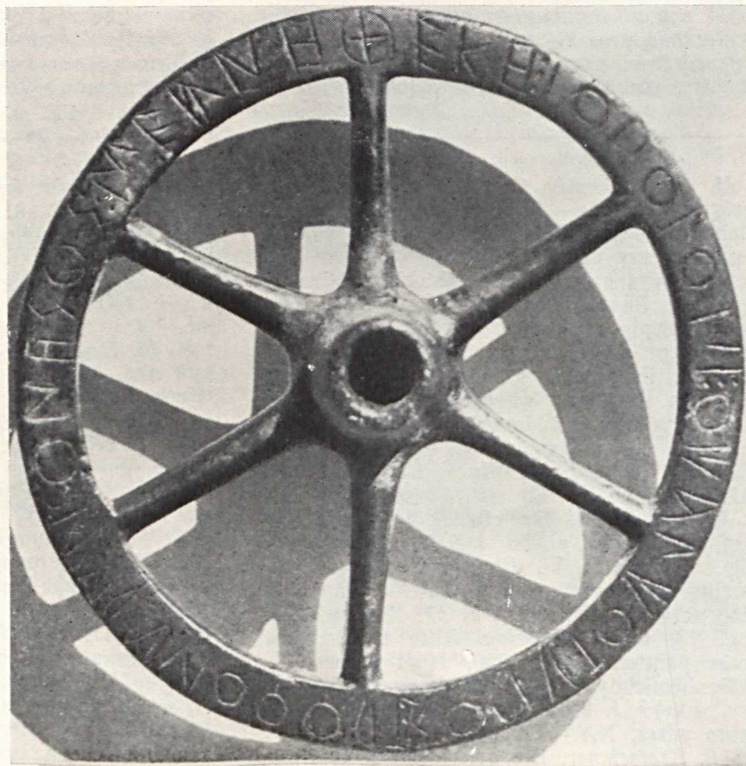
[1] *M. Burzachechi.* Oggetti parlanti nelle epigraphi greche.— "Epigraphica. Rivista italiana di epigrafia", 1962, f. 4, p. 28; указанием на эту работу, а также возможности с нею ознакомиться мы обязаны любезности Ю. Виноградова. *L. H. Jeffery.* The local scripts of archaic Greece. Oxf., 1961, p. 347, pl. 67, 1; надпись на «кубке Нестора» M. Гвардуччи читает таким образом, что она из числа «говорящих» исключается: *M. Guarducci* in: Rend Lincei, 1961, p. 3—7; ср. однако, *L. H. Jeffery,* Op. cit. 235 sqq. not. 3. [2] *M. Burzachechi,* Op. cit. 31; *L. H. Jeffery,* Op. cit. 83 sq., pl. 62, 2. [3] *M. Burzachechi,* Op. cit. 29; *L. H. Jeffery,* Op. cit. 291 sq. pl. 55, 4. [4] *M. Burzachechi,* Op. cit. 30; *C. W. Blegen.* Prosymna: remains of post-mycenean date.— "American Journal of Archeology", N 43, 1939, p. 425, fig. 13; ср. *J. Beazley.* Attic black-figure vase painters, Oxf., 1956, 446/1 (Louvre F 339: hēmichoynei/mi/ — «я вмещаю половину хоя») [5] *J. Boardman.* Athenian black-figure vases, N.Y.— Oxf., 1974, 168, fig. 296, 1; *P. Kretschmer.* Die griechischen Vaseninschriften, ihrer Sprache nach untersucht. Gütersloh, 1894, 82. [6] В указанной в прим. I статье Бурцакеки перечислены те надписи, которые относятся к VIII—VII векам и некоторые надписи к VI веку; см. также *L. H. Jeffery.* Op. cit. Index s.v.eimi, egō, me. [7] *P. Kretschmer,* Op. cit., 195 (§ 175). [8] *В. М. Полевой.* Искусство Греции. Древний мир. М., 1970, 181. [9] *T. B. L. Webster.* Greek theories of art and literature down to 400 B. C.— "Classical Quarterly", 33, 1939, p. 178. [10] См. e. g.: *E. Pfuhl.* Meisterwerke griechischer Zeichung und Malerei. München, 1924, Fig. 121; *J. Boardman,* Op. cit. fig. 104, 1: 173, 176. [11] См.: *R. Herzog,* Die Wunderheilungen von Epidauros. Lipsiae, 1931, 101 ff.; о говорящем межевом камне на афинской агоре см.: "Hesperia" VIII, 1939, 205, ibid. IX, 1940, 266; ср.: *M. Burzachechi,* Op. cit. 41; *P. Friedländer, H. B. Hoffleit.* Epigrammata: Greek Inscriptions in Verse. Berkely Los-Angeles, 1948, 56; *J. Geffcken.* Griechische Epigramme. Heidelberg, 1916, № 21, 22; ср. совершенно особый, заслуживающий специального рассмотрения случай, когда надпись говорит от своего лица, от лица надписи, а не вещи: «такой-то написал меня» — см.: *M. Burzachechi.* Op. cit. 42. [12] *M. Burzachechi,* Op. cit. 4—22, ср.: *J. Geffcken,* Op. cit. № 9, 10, 11, 20, 31, 36 etc.; статуя обращается к богу или прохожему: *J. Geffcken,* Op cit. № 9, 12, 19, 29, 37, 44 etc.; ср. сигнатуры скульпторов, выполненные от лица изваяния: *E. Loewy.* Inschriften griechischer Bildhauer mit Facsimiles. Leipz., 1885, № 3, 11, 12, 16 ср. 33, 40; *J. Marcadé.* Recueil des signatures des sculpteurs grecs. P., I, 76, 119 (?) (1953), II, 45 (1957). [13] *W. Peek.* Die griechische Versinschriften. Bd I Grab-Epigramme. B., 1955, passim; *M. Burzachechi,* Op. cit. 37—39 (надписи не метрические). [14] *M. Burzachechi,* Op. cit. 23—25. 40: *E. Babelon* in: *Ch. Daremberg, V. Saglio.* Dictionnaire des antiquités grecques et romains. P., 1877—1919, II, 2, 1472, figg. 3501, 3502, s.v. Gemmae; *L. H. Jeffery,* Op. cit. 330. [15] *M. Burzachechi,* Op. cit. 50. [16] См. об этом, например, у Диодора, Филона Библского, Дамаскина: Diod. IV, 76, 2; Philo Bibl. FHG








3207.



Имена на черепках пиксиды. Вторая четверть VII в. до н. э.

Бронзовая гидрия второй трети V в. до н. э. Надпись: «Я — приз от Геры Аргивской» (т. е. приз на играх в честь Геры Аргивской)

Арибалл VII в. до н. э. с крупной надписью на тулове: «Пирр (сын) Агасилея меня сделал»

Бронзовый диск середины VI в. до н. э. из Кефаллении. Надпись: «Эксоид меня посвятил великого Зевса куросам (т. е. Диоскурам) медного, коим победил Кефалленцев, отважный»

Миниатюрное бронзовое колесо с посвятительной надписью третьей четверти VI в. до н. э. с Родоса

Во-первых, начиная с самой древней из известных нам надписей на статуях, в тексте совершенно отчетливо противопоставляется изображение, говорящее от своего лица, и божество, которому посвящено изображение и к которому обращаются с просьбой или приветствием. Вот эта древнейшая надпись (около 700 года или первая половина VII века) со статуи Аполлона-Воителя из Фив: «Мантикл посвятил меня далекоразящему, сребролукому [то есть Аполлону] [за] десятину [от своего имущества]; ты же, о Феб, пошли благое воздаяние» (в оригинале надпись метрическая) [24]. Такое же различение бога и изваяния явно выражено и в других надписях, анализируемых Бурцакеки [25].

Во-вторых, вполне достоверно статуей **бога**, а не человека, например, куроса, является только **одна** статуя с данной эпиграфической формулой: на колонне, служившей постаментом статуе Аполлона Птойского в Беотии, написано: «Я — статуя (agalma) Феба, прекрасного сына Латоны...» и т. д. [26]. Множество посвятительных «агальмата» с данной формулой найдено на Афинском Акрополе, однако, бога или человека изображали изваяния, определить оказывается невозможным [27].

А вот на статуях, о которых определенно известно, что это изображения людей, — на таких статуях первое лицо изображения и изображенного как раз совпадает. Во всяком случае, таков имеющийся в нашем распоряжении эпиграфический материал; например, к VI веку относится сидящая статуя, на кресле которой: «Я — Харес Клесийский, правитель Тихиусы, приношение (агальма) Аполлону» [28]. Известны еще несколько «портретных» статуй архаического периода, говорящих от первого лица изображенного человека, и лишь одна из них относится к надгробному памятнику [29] (а это совершенно особая группа надписей, о них ниже).

Вывод Бурцакеки нуждается, таким образом, в существенных уточнениях. 1) Говорящие статуи богов не есть древнейшие говорящие вещи; килик Корака, например, древнее самой ранней говорящей статуи. Конечно, можно сказать, что более древние статуи были по преимуществу деревянными и не сохранились. Так или иначе, тем не менее, наличное положение вещей не дает нам права говорить о переносе эпиграфической формулы в первом лице со статуй на «неодушевленные» предметы: сосуды и т. п. 2) То, что Бурцакеки рассматривает как изображение богов, является таковым только предположительно. 3) Говорит в надписи не дух божества, не бог, обитающий в изваянии и наделяющий его даром речи, а сама статуя, которая прекрасно «знает», что она — изображение, а не божество. 4) Наконец, антропоморфная статуя бога ничем не более заслуживает ранга одушевленности, нежели любой другой предмет, коль скоро мы имеем дело с мифологическим сознанием. Ведь для этого сознания категории живого и неживого отличаются по содержанию от современных. «Мертвецами», например, считаются юноши, проходящие инициацию; смерть воплощают чужаки и рабы, а светила, деревья, скалы и амулеты — живые.

Есть всего несколько надписей, в которых божество все же говорит от своего лица. Но эти надписи начертаны на неиконических кумирах: на каменном конусе, в образе которого почитался, в частности, Аполлон Агиевс [30]; на стеле, которая изображала Зевса Мейлихия [31] (ср. упоминание Павсания о Зевсе Мейлихии, почитавшемся в виде пирамиды [32]); на грубом необработанном камне, который именовал себя Терпоном, божеством из свиты Афродиты [33]. Если бог может быть представлен пирамидой или бесформенным камнем, или обрубком дерева (а именно таковы наиболее почитаемые в Элладе древние кумиры), то и другие, неодушевленные, с нашей точки зрения, предметы и неиконические идолы одушевлены для носителей мифотворческого сознания, будь то драхма [34] или метательный диск [35]. Хотелось бы отметить одно обстоятельство применительно специально к греческим сосудам интересующей нас эпохи. Апотропейные (то есть, отвращающие, служащие оберегом) глаза нередко размещают на тулове сосуда так, что получается лицо с носом и ушами [36] (ручки сосуда). Самое же замечательное то, что глаза бывают «женской» то есть миндалевидной формы. Иными словами, правила, принятые для изображений глаз у человеческих фигур на вазах, действительны и для апотропейных глаз, «принадлежащих» сосуду [37]. Эта дифференциация представляется немыслимой, если сосуд не считать живым существом, которое, следовательно должно быть того или другого пола.

Сосуд — это ясно и интуиции современного человека — едва ли не самая «подходящая» вещь для одушевления. Дело не только в том, что сосуды изготовляют в виде животных, человеческих или звериных голов, делают целиком антропоморфными, как погребальные урны. Это даже как будто излишество. Ведь части сосуда — вазы, кувшина, чаши — на самых разных языках согласно именуются туловом, ножкой, ручками, горлом, шейкой, плечами, ушком, устьем (устами) и т. д. И это не кальки, не традиции, в которой все заимствовали бы из одного источника, а действительно естественный способ наименования. Как показывает история поэзии, а она показательна, когда речь идет о фрагментах мифологической картины мира, способных оживать — говоря ученым языком, реактуализироваться, — как показывает поэзия, сосуд часто бывает продуктивным образом живого существа, вместилища души.

Вавилон в образе женщины — это «золотая чаша в руках Яхве, опьяняющая всю землю» (Иеремия гл. 51). Египетский иероглиф сердца — сосуд, а Фет, сравнивая себя с ласточкой, пролетающей над водою, писал:

Не так ли я, сосуд скудельный,
Дерзаю на запретный путь,
Стихии чуждой, запредельной
Стремясь хоть каплю зачерпнуть [38].

Итак, нам остается только присоединиться к тем, кто видит в надписях свидетельство веры в одушевленность природы, а рукотворных вещей, тем более? Если это так, то исчезновение подобных надписей говорит о каком-то серьезном изменении в мировоззрении, прошедшем по Элладе, как эпидемия, и за какой-нибудь век упразднившем древние верования. Ведь, как уже было сказано выше, в первой половине V века перволичная форма в надписях на сосудах постепенно исчезает, а во второй — едва ли найдутся единичные образцы, и те за пределами Аттики, наиболее развитой в культурном отношении [39].

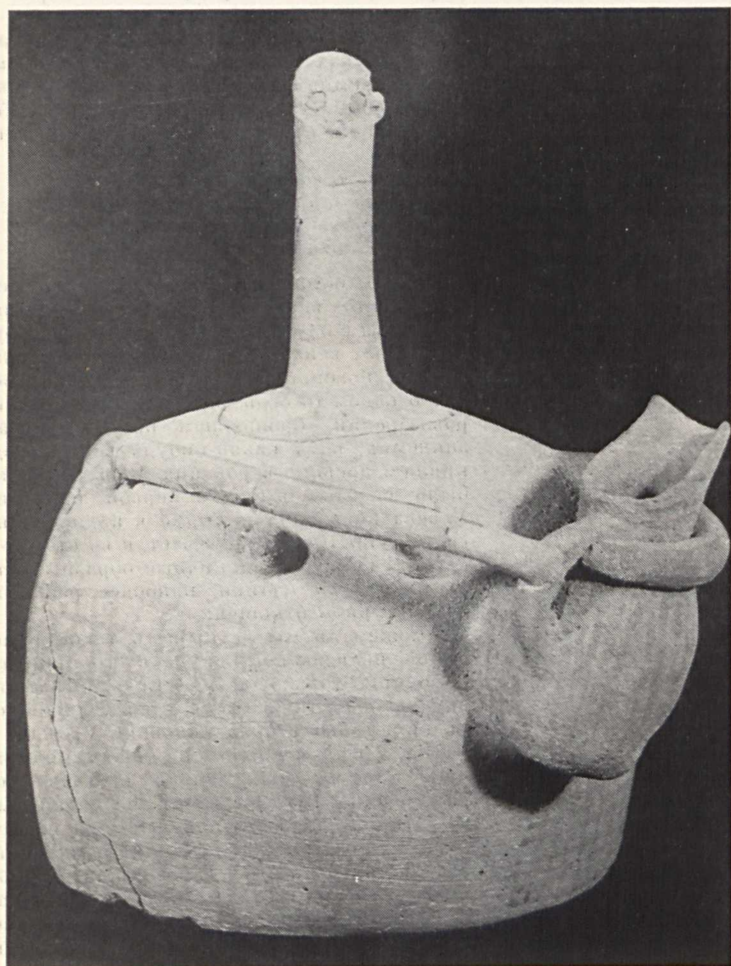
Но можем ли мы датировать такое изменение, не вдаваясь покуда в его природу, по одним только вазам? Ведь сигнатуры скульпторов типа «меня сделал такой-то» редки уже во второй половине VI века, а рубеж V века в Афинах не переступила ни одна статуя, сообщающая о творце от своего лица. В то же время, на могильных памятниках перволичная формула известна для Эллады до III века уже нашей эры, а если говорить обо всем эллинистическом мире, то в нем она никогда не исчезала и перешла в Рим, Византию, средневековую Европу [40]. Говорящие эпитафии количественно составляют главный корпус надписей в перволичной форме с богатой палитрой вариантов высказываний и обращений (к путнику, прохожему, покинутым родным, богам и т. д.) от лица как самого умершего, так и надгробной стелы, могильного холма, «портретного» изображения умершего, апотропейного или аллегорического памятника — сфинги, льва, орла, сатира и т. п. Памятник обращается к зрителю с речью [41], приветствует его, и требует от него приветствия: «Скажи мне: радуйся....» [42] просит посмотреть на него [43], задать ему вопрос и выслушать ответ [44]. В эпитафиях особенно ясно, что надпись мыслится звучащей (прочитываемой вслух):

Надпись надгробная скажет, чей камень и кто здесь положен:
Главке могильным холмом я знаменитой служу [45].

Это — «элементарный случай». Выражения типа: «надпись скажет» не имеют того стертого смысла, как наше «закон гласит».

III, 568, Sudas, s. v. Heraiscos, Diagnomon; cp. *J. Geffcken.* Der Bilderstreit des heidenischen Altertums.— "Archiv für Religionswissenschaft", B. XIX, 1916/19, S. 286 ff.; *O. Gruppe.* Griechische Mythologie und Religionsgeschichte. München B. II, 1906, S. 980 ff.; *O. Weinreich.* Antike Heilungswunder.— "Religionsgeschichtliche Versuche und Vorarbeiten" VIII, 1, 1909, S. 137 ff. Среди названий для статуй и кумиров Э. Бенвенист выделяет «жанр» изображений inanimé — breta, xoanon, agalma, hedos — так сказать, «истуканы», «болваны», и animé — colossos — дублер умершего, andrias — деминутив от anēr — муж, т. е. «человечек»; eicon — образ, одушевленный своим подобием живому оригиналу; см. *E. Benveniste.* Le sens du mot colossos et les noms grecs de la statue.— "Revue de philologie, de literature et d'histoire anciennes", VI (59), 1932, p. 133. Впрочем, в источниках, сообщающих о живых изображениях, речь идет и о hedos и agalma; e. g. Schol. Pind. O. VII, 95 a; Eur. Fr. 372 N². [17] Paus. XI, 38, 5. [18] Paus. VII, 5, 3; X, 32, 4 etc. [19] Pind. O. VII, 52; Schol. Pind. O. VII 95 a; Diod. XVII, 418; Curt. Ruf. IV, 3, 21; Macr. Sat. I, 8. [20] Hom. Il. VI, 311 sqq.; Verg. Aen. I, 482; Eur. Iph. T. 1137. [21] Diod. XVII, 50; Curt. Ruf. IV, 7, 24. [22] Verg. Aen. II, 172—175, пер. С. Ошерова. [23] Eur. Fr. 372 N² (фрагмент из драмы сатиров); Phryn. Fr. 58 Kock; Plat. Fr. 188 Kock; ср. Schol. Eur. Hec. 821; Luc. Philops. 38. [24] *M. Burzachechi,* Op. cit. 4; *L. H. Jeffery,* Op. cit. 90, pl. 7, 1. [25] *M. Burzachechi,* Op. cit. 5—12 (14 надписей), cp. *L. H. Jeffery,* Op. cit. 291, pl. 55, 2; 292, pl, 55, 11; 328 ff., pl. 63, 4; 348, pl. 67, 10; 355, pl. 70, 49; 50; *E. Buschor.* Altsamische Standbilder, B., II (1934), 25, Figg 86—89; IV (1960) 67, Figg. 262—263; V (1961) 83—84, Figg. 341—344; IG VII 2731; Friedländer, Op. cit. 21 n. 14в, п. 38а; *A. E. Raubitschek.* Dedications from Athenian Akropolis. Cambridge, 1949, № 22. [26] *M. Burzachechi,* Op. cit. 8—9; *P. Friedländer...* Op. cit. 167; надпись датируется половиной VI в. [27] См.: *A. E. Raubitschek,* Op. cit. № 3, 35, 54, 58, 89, 178, 202, 217, 220, 233, 234, 253, 258, 261, 283, 298 etc.; *M. Burzachechi,* Op. cit. 15, 16, 21, 22; *E. Buschor,* Op. cit. II, 26, Figg. 90—101; *L. H. Jeffery,* Op. cit. 107, 273, 332 n. 24; 349, 551, pl. 68, 31; *P. Friedländer,* Op. cit. 18, 45. [28] *M. Burzachechi,* Op. cit. 17; *L. H. Jeffery,* Op. cit. 342, pl. 64, 29. [29] *M. Burzachechi,* Op. cit. 18—19; *L. H. Jeffery,* Op. cit. 314, pl. 60, 20. [30] *M. Burzachechi,* Op. cit. 13; IG IX, 1, 704. [31] *M. Burzachechi,* Op. cit. 14; *K. Korbes.* Some Cyrenian Dedications.— "Philologus", 100, 1956, p. 243. [32] Paus. II, 9, 6. [33] *M. Burzachechi,* Op. cit. 14; надпись датируется V веком. [34] Надпись, говорящая от лица посвятительной мраморной «драхмы» (подставка для жертвенных вертелов), едва ли не первая известная греческая надпись на камне; большинство ученых датирует ее периодом от 750 года. *P. Friedländer,* Op. cit. 10; *M. Burzachechi,* Op. cit. 26, 27 n. 1, ср. однако, *L. H. Jeffery,* Op. cit. 124. [35] *J. Geffcken,* Griechische..., № 24. [36] *J. Boardman,* Op. cit. 198; впрочем, уже к середине VI века «глаза», видимо, теряют свои магические функции и превращаются в орнамен-

Статуэтка-сосуд из Миртоса. III тысячелетие до н. э.



Статуэтка богини из Гази. Начало XIII в. до н. э. Статуэтка подобна сосуду; ср. этрусскую канопу



Урна-канопа из Клузиума. Около 600 г. до н. э. Этрурия



Глиняная статуэтка из Като Иерапетри. Неолитический период. Форма статуэтки имитирует сосуд



Вот несколько примеров: «стела говорит вот что» (1619, нумерация по Пееку), «говорит камень» (1618), «возвещает надпись» (1621), «стела тебе скажет» (1625), «камень возвещает» (1627), «имярека представляет вот такой голос, [идущий] от стелы» (1628), «буквы говорят» (1634), «стела кричит всем проходящим мимо» (1635)[46]. Само разнообразие выражения идеи говорящей могилы, памятника, стелы свидетельствует против стертой метафоры. Посвятительные эпиграммы также использовали речь изображения среди своих художественных средств. Причем, посвятительные эпиграммы часто были чисто литературным произведением, написанным **на статую**, но не **на статуе.**

Боги живую меня превратили
в безжизненный камень
Снова из камня живой сделал Пракситель
меня[46a].

Этим литературным топосом сочинители эпиграмм пользовались во все времена, традиция живет и в новой европейской поэзии. Но заключать ли отсюда о вере в магическое, живое изображение, в одушевленность камня, которая так и не исчезла никогда?

Было бы, конечно, неоправданной смелостью судить о таких одновременно грандиозных и неуловимых вещах, как мировоззрение целой культуры, на основании истории некоторых эпиграфических формул. Наше исследование — не более, чем аргументированная **иллюстрация** тех характеристик развития греческой цивилизации, которые выработаны совместным трудом поколений филологов, историков, археологов, исследователей древней философии и искусства.

Одни превозносят, а другие порицают эллинскую цивилизацию, но за одно и то же — за изживание мифического мышления, за появление альтернативных форм интерпретации мироздания — философской, научной,—за рождение художественности, независимой от чисто культовых или чисто прикладных нужд, и т. п. «Эпоха архаики» (VII—VI века) в жизни Греции—эпоха великих рождений: первые философы, первые драматурги, первые известные по именам живописцы, первые летописцы, первые филологи и т. д. Однако не следует думать, что развитие культуры однонаправлено, что все ее области как по команде переходят из одной эпохи в другую. Дело не только в том, что, как всем известно, существуют «пережитки»: новое не вытесняет старого не только сразу же, но и вообще не вытесняет, а существует рядом; дело в том, что не только коллективное, но и индивидуальное сознание гетерогенно, содержит пласты разного культурного возраста, и в этой разности — начало движению. Применительно к нашему материалу, мы должны сказать, что, начиная с той поры, с какой мы вообще можем о чем-то судить, опираясь на факты, — начиная с VII века до н. э. — перволичная форма в надписях не была **обязательной.** Например, сигнатура Аристонота на кратере, датируемом первой половиной VII века, выглядит так: «Аристонот сделал»[47]. Одни и те же мастера, как например Софил и Тимонид, то пользовались формулой «**меня** сделал (расписал) имярек», то «сделал (расписал) имярек»[48], и это так же факультативно, как наличие или отсутствие сигнатуры[49].

Трудно говорить о том времени, когда письменности не существовало, но в самом раннем доступном исследованию эпиграфическом материале обе возможности — дать говорить самой вещи или сказать «о» ней— конкурируют друг с другом. А это означает, что существовал **выбор**, и, следовательно, и в VII, и в VI веках нет абсолютной гомогенности мировоззрений, характерной для примитивных обществ, нет культурного единообразия, нет равенства, но есть зато движение, также неравномерное.

Нет, мы не можем на нашем материале указать точку, когда завершилась эпоха тотального мифологизма и началась новая эра, где возможны «точки зрения», свои собственные варианты космогоний, как у первых философов, свои собственные вымышленные мифы, как у Платона. В том, что мы наблюдаем, мифологизм с самого начала соседствует с иным взглядом на вещи. А с другой стороны, мы вынуждены признать, что одушевление неодушевленного, вера в магические свойства тех или иных предметов и особенно изображений сохраняется в течение всей истории античного мира. Недаром во II веке н. э. Лукиан в своем «Филопсевде» издевался над рассказами об истуканах, которые бродят по ночам и плещутся в фонтане[50]. Лукиан рассказывал и о медном Гиппократе с локоть величиной, который по ночам с шумом обходит дом, переворачивает утварь, раскрывает двери и сливает вместе лекарства; особенно он бесчинствует, если не принести ему жертвы[51]. Более того, в поздней античности почитание идолов из простонародного суеверия сделалось религией философов. Порфирий, Ямвлих, Юлиан, Прокл, Максим Тирский обращались к народной вере, создавая свою философскую мистику «иконопочитания»[52]. В эту позднюю эпоху появляется рефлексия на внутреннее духовное содержание произведения искусства, но вырабатывается понятие о таковом благодаря спиритуализации древних верований о духе, живущем в идоле. А ведь в VI—V веках до н. э. философы были «иконоборцами». Еще Гераклит смеялся над теми, кто в изваяниях видит богов и обращается с молитвами к статуям; для Гераклита это то же, что вести беседы с домами[53]. Высмеивал поклонение кумирам и Антисфен[54], и Зенон[55], и Хрисипп[56], а Диагор Мелосский, по преданию, сварил суп, бросив в огонь деревянного Геракла[57]. Так же или почти так относились к кумирам и другие «интеллектуалы» древности[58].

Все это не только потому поучительно, что лишний раз доказывает, сколь малого стоят наши периодизации. Хронологический разнобой в исчезновении говорящих надписей дает основания выделить в культуре, в культурном сознании пласты с различными «скоростями» и различным характером движения. Самой «прогрессивной» оказывается скульптура и притом культовая. Развитие ваяния в сторону все большей антропоморфизации, в сторону жизнеподобия и даже иллюзионистичности, оказывается сопряженным не с усилением, а с ослаблением веры в одушевленность изображения. В классической греческой скульптуре слишком многое отдано эстетическому, пластической красоте и гармонии. Благочестие же по-прежнему находило себе пищу в почитании древних грубых ксоанов, пирамидальных Зевсов. И вот ваятель классической поры во всеоружии своего собственного мастерства заявляет о своем имени: «Пракситель сделал».

А могилы — это царство традиции. Быт — едва ли не самая косная область культуры, и все, что связано с параферналиями похорон, пожалуй, самая косная область быта. Ибо здесь действует правило: поступай, как поступали предки, ни в чем не отступая от правил, и ты не ошибешься. Тысячи дошедших до нас эпитафий из века в век используют одни и те же формулы; формульность охватывает при этом не только первое лицо высказывания: эпитафии насквозь формульны, ибо, вопреки школьным определениям, и фольклор может быть письменным, и литература — устной. И как всякий фольклор, эпитафии хранят и варьируют древнюю формулу. И вот те же самые люди, которые считают в эпитафии уместной и необходимой перволичную форму, в остальных сферах жизни могут разделять убеждения, например, Диагора Мелосского.

Подведем итоги.

В мире равного себе мифологизма — «вещи» живые и говорящие. Этому нет альтернативы. Следующий этап: мифологизм разбавлен «обычным», «рациональным» мировоззрением, его-то и демонстрирует эпиграфический материал. Время безраздельного господства мифа для Греции приходится относить, во всяком случае, к дописьменной эпохе. Это ничуть не противоречит тому, что мифологическое отношение к вещи (а особенно изображению) как к живой и говорящей продолжает существовать, избирая себе по преимуществу традиционные, резистентные к рационализму сферы жизни, как, например, погребальный обряд. Однако, сказанное не означает, что положение дел в VII веке до н. э. и в течение всей последующей истории античного мира оставалось неизменным. Простой и очевидный факт исчезновения во второй половине VI века целых разрядов надписей от лица вещи показывает, что именно в это время происходит существенный сдвиг в мировоззрении. Этого и следовало ожидать: все дисциплины согласно указывают на этот рубеж — конец VI — начало V века — выход к классике.

Как отреагировали надписи на вазах на перемены, происшедшие в «большом искусстве» Эллады и в самом художественном мышлении — тема отдельной работы.

тальные ромбы и треугольники; см.: *T.B.L. Webster,* Op. cit. 178. [37] *J. Boardman.* Op. cit. 198. [38] См.: *J. Chevalier, A. Gheerbrant.* Dictionnaire des symboles, mythes, reves, coutumes, gestes, formes,... P., 1973, v. II, s. v. Coupe (p. 113 sq.). [39] *M. Burzachechi,* Op. cit. 53, n. 1; RE Suplement, XV 1978, s. v. Vasen, cols. 670 ff. [40] Ср. поздние эпитафии: AP VII 591, 609 etc. В Риме надписи от первого лица вещи — это так же, как в Греции, самые первые памятники письменности. О заимствовании речь может идти в связи с эпиграммами, написанными элегическим дистихом по греческому образцу. О сигнатурах художников на портретах эпохи Возрождения см.: *М. Я. Либман.* Сигнатуры немецких художников XV—XVI веков как объект социологических изысканий.— «Советское искусствознание-75», М., 1976. [41] *W. Peek,* Op. cit. № 1209—1249. [42] Ibid. № 1342—1352. [43] Ibid. № 1250—1283. [44] Ibid. № 1284—1341. [45] Ibid. № 1617, Феокрит, пер. М. Е. Грабарь-Пассек; AP VII, 262. [46] Ср.: *W. Peek,* Op. cit. № 1622, 1624, 1629, 1630, 1632. [46a] AP XVI, 129, пер. Л. Блуменау. [47] *P. Friedländer,* Op. cit. 31; ср. также сигнатуры без «меня» на сосудах и керамических изделиях VII века. *L. H. Jeffery,* Op. cit. 231, 234, 338, 343 n 42e. [48] *J. Beazley.* The development of attic black-figure. London-Berkeley-Los Angeles, 1951, 18—19. [49] Известно, что одни керамисты и художники подписывали почти все свои произведения, другие вообще не ставили подписей; те, кто подписывался, отнюдь не выбирали для этого свои лучшие вазы. Художник и гончар может быть одним лицом и подписываться то как гончар, то как художник (соответственно: «сделал», «расписал»), то в том и другом качестве, то оба мастера ставили свои подписи: «такой-то сделал и такой-то расписал». Иногда подписывался только гончар или только художник. См.: *T. B. L. Webster.* Pottery and Patron in Classical Athens. London, 1972, 11 ff. [50] Luc. Philops. 18—19. [51] Ibid. 21; ср. Philostr. Her. III, 21. [52] *J. Geffcken,* Der Bilderstreit... 305—315; Ямвлих, например, писал о божественности идолов, в особенности упавших с неба на землю (древние фетиши), и о богонаполненности изображений, созданных человеческими руками; свои рассуждения философско-религиозного характера он подкреплял множеством историй о чудесах, творимых изваяниями; см. также: *Ch. Clerc.* Les theories relatives aux cultes des images chez les auteurs grecs du II-me siècle apres J-C, P., 1915. [53] Heracl. B 5 Diels. [54] Clem. Protr. VII, 75, 3; Strom. V, 14, 108=Protr. VI, 71, 2; [55] Fr. 264 Arnim. [56] Fr. 107, 17 sq. Arnim. [57] Schol. Arph. Nub. 830; Clem. Protr. II, 24, 4. [58] Ср. Herodot. II, 172; Plat. Phaedr. 275 d; Democr. B. 195 Diels; Ps.-Hippocr. De vict. Heracl. C 1, 21 Diels; Plut. De tranq, an. 20, 477 c-f; De superst. 167 d; Cic. De nat. deor. II, 17, 75; Strabo XVI, 35; Lucill. V, 484 sq. etc.

Сверху

Хрустальный сосуд из гробницы в Микенах. Первая половина XVI в. до н. э.

Краснофигурный аск из Клузиума. IV—III вв. до н. э.

В середине

Бронзовый наконечник копья Аркадии. Начало V в. до н. э. Посвящен Тиндаридам в честь победы

Внизу

Фигурный сосуд из Габий. Середина IV в. до н. э.

Ритон из Панагюриште. Конец IV — начало III в. до н. э.













Убранство удмуртского дома

Константин Климов





Народное жилище удмуртов, его убранство представляют собой сложное явление традиционной культуры. Исторически сложившееся на протяжении многих столетий жилище удмуртов сохранило характер организации жилого ансамбля, который отличается своеобразием прочных устоев.

В противоположность сдержанности внешнего оформления построек, интерьер удмуртского жилища отличается богатым цветовым и пластическим решением.

Во внутреннем убранстве избы, в его планово-пространственном отношении большое место отводилось печи русского типа (гур), обращенной устьем к торцовой стене дома. По диагонали от печи находился передний угол (тор сэрег) — наиболее чистое и парадное место в доме. В переднем углу стоял стол (жок) с массивным подстольем на толстых точеных ножках, а рядом с ним единственный в доме стул (пукон) для хозяина дома с резной опушкой и спинкой со сложно разработанным звездообразным мотивом, с отходящими в виде завитков лучами. Вдоль всей передней стены располагались нары (бадзым зус), позднее замененные деревянными кроватями. Днем постель убиралась и нары служили для хозяйственных нужд. Пространство перед печью — женская половина (кышнопал) была отделена от остальной части избы большим занавесом (катанчи). Наличие у южных удмуртов в убранстве дома двух композиционных центров (нары и красный угол) предопределили сложную организацию интерьера. У северных удмуртов изба не разделялась на мужскую и женскую половину, однако неокрашенные, но тщательно отделанные, идущие вдоль стен широкие и толстые неподвижные лавки (зус) также делились на мужские и женские. Почти треть площади избы в жилище северных удмуртов, в ее задней части занимали полати (сэндра).

Над окнами вдоль стен крепились полки (жажы, польча), замыкающие пространство интерьера сверху. У боковой стены возле входной двери помещалась широкая деревянная кровать с резным изголовьем. Форма и размещение конструктивно продуманной системы меблировки в удмуртском жилище отличались максимальной рациональностью и целесообразностью организации внутреннего пространства, с оригинально включенными в это пространство изделиями из текстиля. Система декоративного решения удмуртского жилища сформировалась в прочную традицию. В современном удмуртском жилище организация интерьера тяготеет к общегородской, но широкое использование домотканных ковров, полотенец, скатертей, половиков в сочетании с фабричными тканями позволяет говорить о его традиционно народных чертах. Обилие в интерьере тканей, богатство их цвета, разнообразие геометрического орнамента согласуется с национальным представлением о порядке и комфорте. Потому среди домашних художественных ремесел удмуртов значительное место занимает узорное ткачество. Искусство изготовления узорных тканей бытует по всей Удмуртии и в наше время. Это самый популярный и распространенный вид народного декоративного искусства. Ткачеством у удмуртов теперь, как и прежде, занимаются женщины. Основным сырьем служит льняная, конопляная и шерстяная пряжа, а также покупные хлопчатобумажные нити. Художественные особенности удмуртских тканых изделий в известной степени зависят от техники ткачества, но также и от бытового назначения. По-разному используются в быту узорные ткани: одни из них нашли применение в традиционной одежде, другие — в организации предметного пространства народного жилища. Наиболее распространенное изделие — ковер. Ковер, вошедший в предметно-пространственный мир, во многом определил характер и облик нового интерьера. Ковры издавна украшают народное жилище южных удмуртов. Его вешают на стены, над широкими нарами «бадзым зус».

В оформлении современных удмуртских ковров утвердилось несколько типов художественного решения. Наиболее простые ковры составлены из разноцветных ромбов, сплошь заполняющих плоскость ковра. В крупные ромбы вписываются один в другой мелкие, различные по цвету. Однотипность форм узора и принципов их размещения на плоскости восполнена яркой радостной расцветкой, построенной на смелых контрастных сочетаниях локальных цветов. За счет свободного распределения цвета декоративная плоскость полна движения, а сами ромбические мотивы с их наклонной ориентацией полны энергии. Желтые, зеленые, малиновые, синие, красные тона подчеркнуты то нейтральным черным цветом, то, наоборот, успокоены дополнительным сопоставлением цветов. В интерьере такой ковер зрительно читался на любом расстоянии.

Сочетание фактуры ткани и цвета поверхности ковра придает особую пушистость и материальность, характерную для переборного ткачества. Это позволяет при сравнительно небольшом числе мотивов создать яркую и выразительную декоративную композицию.

Национальные традиции узорного ткачества хранят пожилые мастерицы, которые пользуются в народе глубоким уважением. Слава о них распространяется далеко за пределы своего села, деревни, района. Если народное искусство удмуртов в прошлом было безымянно, то в наши дни известны не только имена мастеров, но и вещи, созданные их руками, приобретают черты индивидуального дарования автора. Мастера участвуют в республиканских, всесоюзных выставках, их произведения хранятся во многих крупных музейных коллекциях страны. Творчество мастеров освещается в печати, по радио и телевидению. Имена ткачих Д. И. и У. П. Курботовых, С. К. Малых, О. Я. Тимофеевой, Е. Марковой, А. Николаевой, М. Митрофановой и других известны за пределами Удмуртии. Творчество их развивается в русле исторически сложившейся традиции, на основе местного художественного наследия. Ткачихи такого высокого мастерства ткут более нарядные ковры с узором из геометризованных цветочно-растительных мотивов. Гирлянды цветов и листьев в значительной степени являются образцами узоров из различных альбомов. Однако эти узоры удмуртскими ткачихами перерабатываются на свой лад. Цветы с листьями группируются в композиции на черном фоне. Причем цветы изображают яркими и крупными, расставленными по фону свободно и легко. В решении цветов мастерицы избегают полутонов и объема, отсюда своя условность, не разрушающая единство и цельность декора предмета.

В разнообразном ассортименте современных тканых изделий особое место занимают ковры-покрывала, выполненные в технике переборного ткачества «жуткаса куэм». Ковры обычно сшивают из двух полотнищ, каждая шириною 60 см. Края ковра обшивают пестротканой каймой, заканчивающейся бахромой. Основа ковра конопляная, а уток из шерсти домашнего изготовления.

Необходимой принадлежностью каждого удмуртского дома являются и скатерти. По своим расцветкам, членению декоративной плоскости скатерти близки коврам-покрывалам с геометрическим орнаментом. Однако узор их строится всегда из более мелких орнаментальных мотивов. Декоративная композиция скатертей отличается яркостью, цветовой насыщенностью. Поле скатерти обычно ткется в крупную темную и светлую раппортно повторяющуюся клетку. В клетках на красных, синих, фиолетовых фонах вытканы геометрические мотивы в технике выборного ткачества «тырса куэм», напоминающие цветочные розетки, ромбы, звезды обычно светлых расцветок. У части скатертей декоративно украшена кайма, а не поле, при этом поле орнаментировано сложной пестротканой клеткой, а пришивная кайма состоит из повторяющихся поперечных цветных полос с выборным рисунком. В праздники удмурты на стол стелят две скатерти, нижняя белая — фабричная, верхняя — пестро-





тканая домашнего тканья. Декоративный эффект усиливается от сопоставления светлого выборного узора в пестротканых клетках с белым цветом льняной фабричной скатерти. Среди тканых изделий следует отметить еще и традиционные полотенца. Их вешают в проемах между окон, на фотографии и зеркало. Концы полотенец украшают геометрическим орнаментом, выполненном в браной «бичаса куэм», выборной «тырса куэм», закладной «пыктыса куэм» технике ткачества. В каждом районе был выработан свой характерный традиционный тип полотенца, однако все вместе они свидетельствуют о единстве стиля. На севере республики особо нарядными полотенцами являются так называемые дарственные, ткут их в браной технике. Для них характерно сочетание двух цветов: красного и белого. Синий цвет прокидок в сочетании с мягкими золотистыми желтыми придает колористическому строю полотенца особую выразительность. Комбинируя с удивительным чувством ритма узорные и безузорные полосы, сопоставляя их по принципу взаимного подчеркивания, ткачиха разыгрывает целую симфонию ритма. Пламенеющий красный цвет придает декоративной композиции полотенец особую остроту и выразительность.

Узоры полотенец южных удмуртов во многом схожи с северными, но их никогда не спутаешь. В узорных полотенцах южной Удмуртии геометрический орнамент становится крупнее, силуэты отдельных фигур проще в контуре, ослабевает графическая четкость. Узор на полотенцах выглядит живописнее и шире.

Неповторимы полотенца, выполненные шерстью, гарусом, в технике выбора. Орнамент выглядит очень крупным и рельефным. Узор преобладает над фоном. Он динамичен, активен по цвету. Просвечивающие протоки фона между орнаментальными мотивами смягчают контрастное сопоставление ярких цветов. Активное распределение узора по горизонтали и вертикали придает композиции торжественный и монументальный характер. Снизу обычно узорные концы полотенец завершают яркой хлопчатобумажной тканью или крючковым кружевом, подчеркивающим цветовой контраст узорного края с белым полотнищем.

Среди текстильных изделий, участвующих в убранстве интерьера, заслуживают особое внимание половики. Крупнозернистая полотняная фактура, получаемая от тонкой основы с толстым тряпичным утком, с утолщениями и узелками, придает этому виду народного текстильного искусства особую неповторимую красоту. Простые по композиции, они состоят из поперечных полос разнообразных и удивительно красивых по ритму и мягким, насыщенным расцветкам. В узорах половиков мастерицы умело используют декоративные свойства разноцветного тряпичного утка, проявляя чувство гармонии цвета и ритма узора.

Половиками сплошь покрывают пол, укладывая поперек избы так, чтобы полосы тщательно подходили друг к другу и сохранили раппорт узора. Крупные ритмичные узоры половиков, перекликаясь с занавесами, покрывалами, коврами, скатертями, создают единую художественную гармонию в убранстве жилища. С ним перекликается и его дополняет и комплект женской одежды.

Однако он сохранился лишь в южных районах Удмуртии, да у удмуртов, проживающих небольшими компактными группами в Кировской, Пермской областях, Татарской и Башкирской АССР. Южные удмурты по праздникам и на свадьбу наряжаются в свои традиционные костюмы. Весь костюм южноудмуртской женщины построен по пластическому принципу. Он создает мощную крупную «лепку» форм. В костюме используются разнообразные виды узорного ткачества: выборное и закладное, многоремизное и переборное.

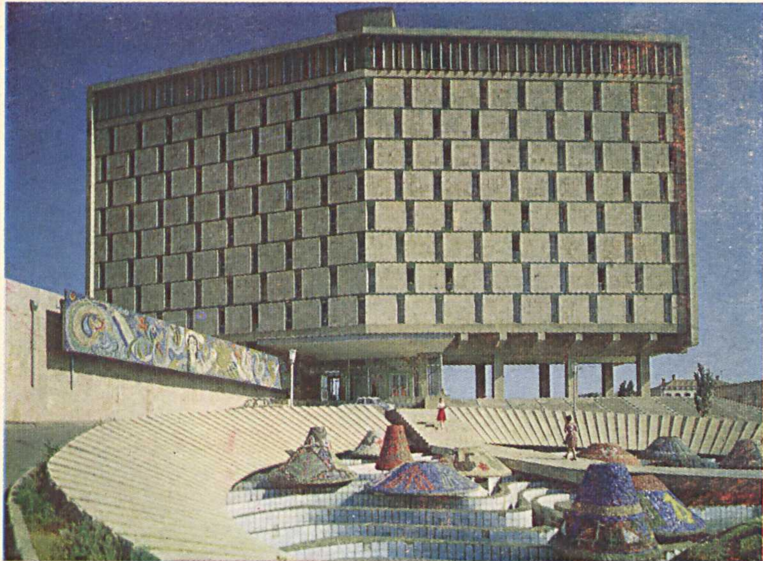
Особую нарядность костюму придают фартуки — запоны. Узор передников выполнен из шерсти или гаруса ярких контрастных цветов. Нижний конец передника завершает обычно оборка из цветного хлопчатобумажного ситца, чаще малинового или зеленого цвета. Яркие оборки платья, фартука контрастируют с многоцветными узорами головного полотенца «чушкон чалма». В мерцании множества оттенков ярких цветов исчезает однообразие однотипных форм рисунка.

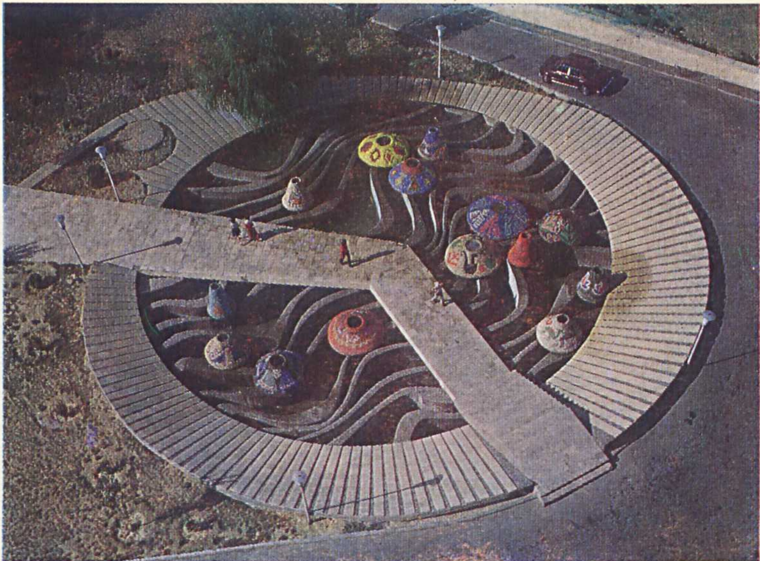


Колористическое богатство костюма достигнуто за счет сочетания узорного ткачества, с разнообразными нашивками из цветной ткани, лент, тесьмы и позумента, которые в своем единстве производят неизгладимое впечатление.

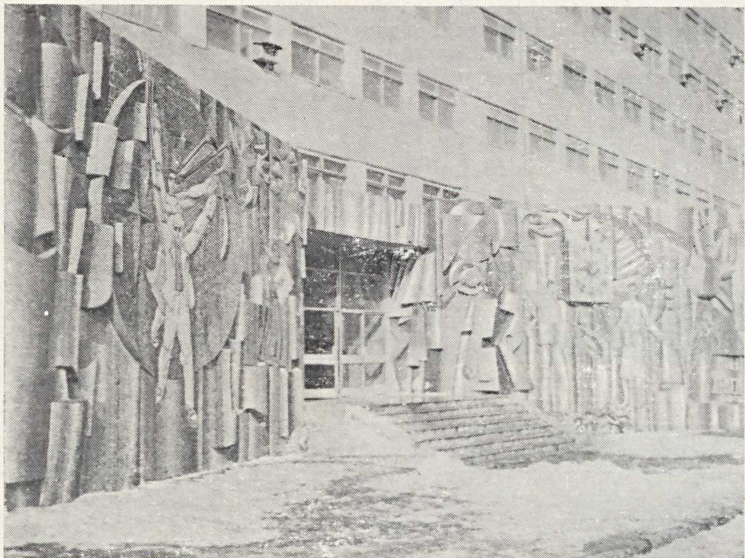
Опыт удмуртских ткачих богат и многообразен. Их тканые изделия — ковры, скатерти, полотенца, покрывала — отличаются вполне выработанным художественным стилем. Об узорном ткачестве удмуртов можно говорить, как о наиболее интересном современном виде удмуртского народного декоративного искусства.

Обилие в интерьере ткачества со звучным цветом и разнообразной фактурой согласуется с устоявшимися представлениями об уюте и комфорте удмуртского дома.



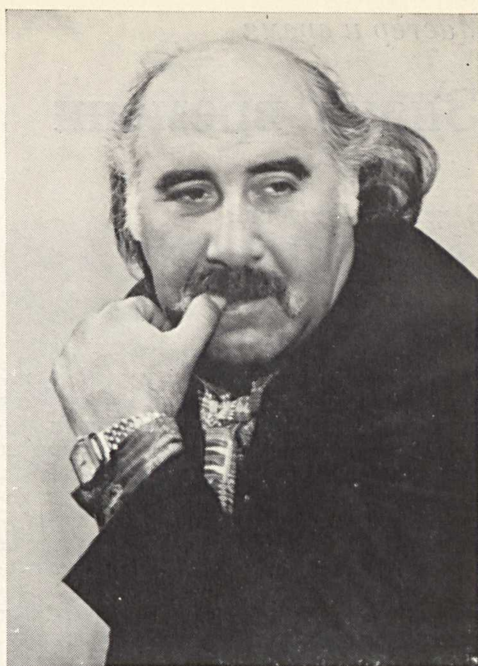






Национальное и современное в творчестве Октая Шихалиева

Татьяна Дульнева



Азербайджанская школа монументального искусства может быть названа молодой школой. Она не имеет уходящих в глубь веков традиций, таких, как, скажем, в Грузии, хотя нередко в старые времена в мечетях использовали мозаику для украшения полов, стен, колонн. На рубеже XIX—XX вв. монументальные росписи появляются в частных и деловых домах, но затем их вытесняют живописные панно на холсте, так что сейчас, фактически, монументальное искусство в Азербайджане переживает как бы второе рождение.

В настоящее время в Баку работает немало интересных монументалистов. В общем русле развития азербайджанского монументального искусства своеобразным и характерным одновременно явлением представляется творчество Октая Шихалиева. В 1958 году, закончив ЛВПХУ им. В. Мухиной, Шихалиев вернулся в родной город и с тех пор вот уже два десятилетия работает в области монументального искусства.

Первые его работы в основном предназначались для интерьеров и носили скорее оформительский, чем монументальный характер. Среди них выделялась декоративная композиция на глухой торцовой стене ресторана «Атешгях» (вместе с Г. Раджабовым), где золотисто-алые языки пламени играли на плоскости, сплетаясь в причудливый узор. В этой работе, удостоившейся высокой оценки Д. А. Сикейроса, наметились те основные грани творчества художника, которые затем получили дальнейшее развитие в его экстерьерных произведениях: соединение яркой контрастной цветовой гаммы с повышенной экспрессией форм, ассоциативной емкости образного строя с лаконизмом художественного языка.

Искусство Шихалиева далеко от стилизации и прямой подражательности традиционному искусству. Не внешнее подобие, не техника, не материал и не напевный ритмический рисунок, а продуманность общего декоративного решения, контраст и целостность цветового строя, учет природных особенностей и географической специфики края — вот что связывает его с древними мастерами, что определяет глубоко национальный характер его творчества.

Нередко Шихалиев вводит в свои произведения традиционно национальные мотивы, которые, однако, в его интерпретации неожиданно приобретают совершенно новое звучание. Примером может служить остроумно задуманное художником решение фонтана перед гостиницей «Турист», где Шихалиев использовал декоративные объемные элементы, напоминающие своей конусообразной формой азербайджанские тендиры для выпечки хлеба. Четырнадцать таких форм, приподнятые над водной гладью, покрытые яркой мозаикой с национальным орнаментом и источающие тонкие струйки воды, оказались здесь сродни скульптурной пластике, стали пластической доминантой в архитектурном ансамбле гостиничного комплекса.

Столь же своеобразно, хотя и в другом ключе, использует художник мотивы национальной архитектуры в мозаичном фризе на здании клуба завода бытовых кондиционеров. Стилизованные изображения крыльев ветряных мельниц, тех мельниц, которые и сегодня еще можно встретить на Апшероне, не только органично вошли в изобразительную ткань мозаики, но определили ритмический строй всей работы, стали самостоятельной образно-пластической ее темой. Вполне конкретный мотив превратился в емкую метафору, объединив реальные зрительные впечатления и символическое представление, раскрывая в неназойливой, художественно осмысленной форме специфику и назначение предприятия, специализирующегося на изготовлении кондиционеров.

Данная работа, как и другие работы Шихалиева, оставляет сложное ощущение национального своеобразия, с одной стороны, и современного звучания, с другой. Так, например, густо-фиолетовые, изумрудно-зеленые, золотистые и алые краски мозаики завода напоминают о любимых сочетаниях народного декоративного искусства. Вместе с тем, активное противопоставление раскаленных золотисто-алых и холодных сине-зеленых оттенков усиливает динамику его композиций, вносит в них несвойственную искусству Востока экспрессивную выразительность, более характерную для европейского искусства нового и новейшего времени.

Творчество Шихалиева представляет интересный пример двуединства начал, взаимодействия разных традиций, столь характерное для процессов становления многих современных национальных школ. Заметное влияние на художника оказало искусство примитивов. Стремление приблизиться к его природе в значительной мере определяет творческие интересы мастера. Для Шихалиева притягательным в примитивном искусстве является строгость и даже некоторая скупость выбора художественных средств, умение сконцентрировать впечатления от действительности в немногих выразительных символах, его открытая глазу зрителя «рукотворность».

В отличие от многих монументалистов, Шихалиев сам принимает участие в наборе своих мозаик. При этом художник сознательно отбрасывает все мелкие детали, не ставя целью тщательной прорисовки композиции, не увлекаясь многофигурными изображениями и повествовательностью сюжетов.

В наш стремительный век, считает художник, человек редко имеет достаточно времени для того, чтобы надолго задерживаться и внимательно рассматривать произведения монументального искусства (пробегаем же мы в сутолоке Калининского проспекта мимо интересной по замыслу и по исполнению мозаики на фасаде кинотеатра «Октябрь»). Остановить на мгновение, остаться в памяти ярким, эмоционально окрашенным пятном — вот что главное для него и что отличает его свободные в композиционном отношении, красочные по цвету произведения. Это же делает работы Шихалиева непохожими на те образцы монументального творчества, которые в основе изобразительного языка идут от традиционной для искусства Азербайджана миниатюры с ее тонкостью исполнения, мягким лирическим настроем, изысканностью орнаментального узорочья.

Во всех произведениях Шихалиева ощущается стремление к пространственности их построения, в чем он опять-таки идет на нарушение устойчивых представлений о национальной традиции. Для Шихалиева не свойственно пассивное отношение к стенной плоскости. Он не создает картинок на стене, но всегда стремится выявить ее собственные архитектонические качества: трехмерность, объем, массу, ее пространственный строй.

Для усиления «пространственного эффекта» он вводит в свои мозаичные композиции рельеф. Первая такая попытка была сделана им при оформлении школы в Кировабаде, а наиболее ярким примером одновременного использования рельефа и мозаики стала работа для издательства «Коммунист» (вместе с Г. Раджабовым), где Шихалиев оформил входной портал, раскрытый навстречу входящим в виде книги.

Высокий рельеф (до 60 см) создает здесь новую зрительную поверхность, от которой идут к реальной плоскости стены мягко перетекающие друг в друга переходные планы. Рельеф образует своеобразный фон. Поверх него размещаются фигуры людей и символические формы, рассказывающие об истории письменности, начиная от рисуночного письма до современных изданий.

Серо-золотистый тон мозаик на рельефе ассоциируется с цветом печатной продукции, пергамента, старинных рукописей. Не только символы (знаки Зодиака, буквы, иероглифы), не только форма рельефов, а и цвет приобретают здесь образную насыщенность, принимают на себя большую информационную нагрузку.

При этом, художник, однако, не впадает в иллюстративность, не теряет чувства меры. Образная наполненность не лишает рельеф его архитектонических качеств. Цвет и пластика помогают художнику создать необходимой силы акцент, способный в своей пространственно-пластической активности перебить однообразный ритм архитектурных членений, выделить и зафиксировать главный вход в здание.

В данной работе Шихалиев показал себя художником, остро чувствующим специфику творчества в современной архитектуре. Это качество выделяет его произведение в ряд работ, концентрирующих в себе лучшие достижения советского монументального искусства последнего десятилетия.

Октай Шихалиев многому и у многих учится.

Идеалом для художника являются работы мексиканцев Д. А. Сикейроса, Д. Риверы, О'Гормана. В отдельных случаях можно усмотреть связь его работ с живописью французских монументалистов Ф. Леже и Ж. П. Леду, особенно когда речь идет об использовании символа или информативной наполненности всех элементов изображения. Но при этом азербайджанский мастер остается художником самобытным, оригинальным, соединяющим в своем творчестве характерные черты культур Востока и Запада, прошлого и настоящего времени.

О. Шихалиев — художник ищущий, жадный в работе. Для расширения диапазона творчества он обращается к станковой живописи, занимается графикой, делает витражи, расписывает керамические блюда. На многих выставках, включая зарубежные, есть его произведения. Такая неутомимость, энергия поиска, творческая активность позволяют ожидать от азербайджанского монументалиста новых интересных замыслов.

Система благоустройства перед гостиницей «Турист»

Фонтан перед гостиницей «Турист».

Мозаика на здании завода бытовых кондиционеров. Общий вид и фрагмент

Рельеф с мозаикой на здании издательства «Коммунист»

Знаки времени

Валентин Бродский

В творчестве выражается характер художника, его видение мира, его ход мышления. В каждом произведении заключена частица личности автора, а когда просмотришь многие его работы, тогда только и узнаешь человека по-настоящему... Так, при знакомстве с созданиями Э. М. Криммера вырисовывается его внутренний склад, его индивидуальность. Это был человек, который смело думал, увлекался своими замыслами и игрой воображения, яркого и свежего. При этом он был рассудителен, умел увидеть свою работу со стороны, беспристрастно (вернее — справедливо, хотя и с пристрастием) оценить то, что у него получилось.

«Знаки времени» — это звучит как символическое обозначение, которое можно распространить на все творчество Эдуарда Михайловича Криммера и особенно на его работы в фарфоре. Созданный им чайно-кофейный сервиз с таким наименованием был представлен на Всемирной выставке 1970 года в японском городе Осака среди лучших образцов советского художественного фарфора.

Высокое качество произведений Э. М. Криммера в этой области декоративно-прикладного искусства было подготовлено длительным процессом развития художника, годами творческого труда, опытов, раздумий, десятилетиями жизни напряженной, деятельной, насыщенной событиями и переживаниями.

Эдуард Михайлович Криммер получил профессиональное образование на театрально-декоративном факультете Одесского художественного института. В 1923 году он приехал в Петроград и остался здесь навсегда, стал ленинградцем. Так уж повелось издавна: кто приезжал с Урала, кто с Волги, кто с юга, кто из Белоруссии... оставались, накрепко связав все свое существование и все свое творчество с городом Ленина. В двадцатых и тридцатых годах Э. М. Криммер оформил ряд постановок в ленинградских театрах и много работал над иллюстрированием книг для детей. Потом пришла война. Криммер всю войну провел в рядах Военно-воздушных сил Балтийского флота. Война образовала рубеж, после которого начинался новый период биографии каждого ее участника. Что-то обязательно должно было измениться в творчестве художника, который возвращался к своей мирной профессии после того, как он четыре года был солдатом. В конце 40-х годов Э. М. Криммер, при горячем одобрении и поддержке Веры Игнатьевны Мухиной, увлеченно работает на заводе художественного стекла, а с 1950 года переносит центр своей работы на фарфоровый завод имени Ломоносова. Основной сферой его творчества становится декоративно-прикладное искусство. В этом повороте к художественной промышленности есть отзвук сердечного желания участвовать в производстве материальных ценностей, вместе со всеми строить, возмещая потерянное и разрушенное, делать мирную жизнь лучше, красивей. Это было тем более естественно, что в 20-е годы идеи практического участия художника в социалистическом производстве были близки и дороги той части молодого поколения деятелей искусства, к которой принадлежал Э. М. Криммер.

У Эдуарда Михайловича Криммера было высоко развито «чувство времени». В его иллюстрациях 20-х—30-х годов ясно сказывалось время, в которое они создавались. Они жили той же жизнью, говорили тем же образным языком, которым говорили рисунки наиболее характерных художников той эпохи. Язык был общим, только манера выражаться и почерк были у него своими собственными, особыми. В этих рисунках проявлялась неистребимая любовь к предмету, со всеми его дорогими художнику материальными особенностями пластической формы, структуры, цвета, фактуры. Было в них и стремление отыскать обобщенную графическую формулу, которая раскрывала бы основные закономерности пластической формы, доводя ее почти до схемы. В то же время это обобщенное изображение было наделено жизненной конкретностью, складывалось в образ, обладающий индивидуальным характером и своей особой экспрессией. И нужен был этот образ художнику прежде всего для того, чтобы выразить большие мысли о мире и современности.

Живописные произведения, созданные Э. М. Криммером в последние годы его жизни, снова обнаруживают острое чувство времени. В каждом образе он стремится передать не столько впечатление, сколько представление, изобразить не частное, временное состояние, но неизменное, существенное, самое основное, что характеризует предмет изображения. Мало того — он старается сделать образ своего рода выводом, наделить его значительностью осмысленного суждения о видимом. Трудно определить какие-либо частные внешние признаки, но в целом — видение мира, живописное ощущение, весь образный строй этих работ принадлежат 70-м годам XX века. Художник живет сегодняшним днем, и наши дни составляют ясно читаемый подтекст каждого его произведения, в каком бы материале и на какую бы тему не было выполнено, будь это писанный на холсте портрет, пейзаж или сформованная и расписанная им фарфоровая ваза.

Многие работы Э. М. Криммера, выполненные в фарфоре, входят в ряд художественных произведений, представляющих современное лицо нашего декоративно-прикладного искусства. Он был одним из тех мастеров, творчество которых определило новый подъем советского художественного фарфора в послевоенные десятилетия. Наряду с Н. М. Суетиным, А. А. Лепорской, А. В. Воробьевским и некоторыми другими он внес значительный вклад в развитие высокой профессиональной культуры, отличающей продукцию Ленинградского фарфорового завода имени М. В. Ломоносова.

Ваза «Плоды трудов» (1973) обнаруживает особый ход решения, свойственный Э. М. Криммеру, который понимает свою задачу как создание своего рода «камерного монумента». Действительно, форма вазы трактована монументально. Она состоит из крупных, ясно расчлененных объемов — чистых конусов, сочетающихся в архитектонической уравновешенности общей массы. Роспись следует тону, заданному конструкцией. Она окутывает форму, обогащает лапидарную пластику вазы игрой цветовых пятен и одновременно раскрывает внутренний смысл, содержание монументального произведения. Здесь происходит такое же принципиальное взаимодействие декора и конструкции, какое составляет особенность сочетания скульптуры с архитектурой в зодчестве русского классицизма (например, в ансамбле захаровского адмиралтейства). Роспись повествует о нынешнем нашем отечестве, подобно ритмизованным строфам Уолта Уитмена, по выражению самого художника, перечисляя все, что наполняет это понятие: фермы и заводские трубы, силуэты современных жилых зданий и цветы, летящий голубь и священное слово «мир», схема атомного ядра и космический корабль... В этом перечислении звучит ритм, дыхание эпохи. Графическая строгость рисунка и сдержанная, но полнозвучная музыка цвета придают вазе внутреннюю значительность, усиливают впечатление величия.

В свое время, приступая к работе над фарфором, Э. М. Криммер пытливо изучал замечательное художественное наследие русского фарфора XIX столетия. От изучения классицизма он переходил к исследованию классики, от зарисовки ваз Императорского фарфорового завода к рисованию античных сосудов в коллекциях Эрмитажа. Приобретенные познания принципов пластики и рисунка подвергались анализу, и выводы ложились в основу собственного творчества художника — нового, современного, но опирающегося на осмысленное освоение исторической художественной традиции.

Убедительным примером этого может служить, в частности, внутренне подтянутый, строгий «Посольский сервиз» (1972). В его строгости есть нечто родственное благородству классического стиля русского фарфора начала прошлого века. В этом сервизе глубокие красные, синие и золотые пятна росписи лежат на просторных полях чистого, прохладного фарфора. Ритм росписи определяется не только пятнами рисунка, но и пробелами, размеры и очертания которых входят в число основных ритмических элементов композиции. Свойства собственного качества фарфора активно воздействуют на эмоциональный тон произведения в целом. В «Посольском сервизе» эти чистые поля подчеркивают сдержанность, мужественную уверенность и даже некоторую суровость настроения всего сервиза. На белом поле торжественно звучат изображения флагов и эмблем, доведенные до той лаконичной завершенности, при которой эмблема становится вполне сформировавшимся геральдическим знаком в новой, только еще складывающейся советской системе образных условных обозначений.

Комплект из двух предметов «Самовар-чайник» (1966) несколько причудливо перетолковывает традиционную «пару чаю» старых российских трактиров. В округлости форм этих предметов есть живая упругость плоти и одновременно во всем решении ощущается какая-то добродушная и веселая ироничность. Она сказывается и в том, как удобно и уютно малый чайник, как птенец, усаживается на самовар, и в том, как изобретательно и забавно вылеплены носики и ручки. Контрапунктом входит в композицию изображение жар-птицы и спутника как символа течения времен. Эмблематические изображения сопровождаются богатыми декоративными элементами. Яркий узор из птиц, цветов, гирлянд, свободно положенных на поверхность, как непреднамышленный росчерк авторского пера, начерченный в задумчивости на первом подвернувшемся под руку листке. Так оказывается, что расписанный фарфор может быть задумчивым и веселым, говорить о больших проблемах эпохи и оставаться интимным, обладающим внутренней теплотой. Недаром эта пара предметов выпускается серийно по особым заказам — уж очень она привлекательна как подарок и хорошо была принята на выставках в Москве и в Монреале. Удачно найденный главный мотив росписи этой пары Э. М. Криммер повторил в несколько измененной трактовке надглазурной росписи, выдержанной в синих, зеленых и белых тонах. Лирической настроенностью наделен сервиз «Два колечка» (1966—1967) с его мягкой плавностью орнаментации в легкой голубой с розо-

Э. Криммер
Чайно-кофейный сервиз «Посольский». Фарфор. 1971—1972

Сервиз «Спутник и жар-птица». Фарфор. 1966

Сервиз «Праздничный». Фарфор. 1962 — 1963

ЛФЗ имени М. В. Ломоносова *(внизу)*







вым красочной гамме, с парой переплетающихся золотых колечек, воспринимаемых как эмблема любви. Сервиз «Золотая травинка» (1971) полон ощущения открытого пространства хлебного поля, высокого неба и яркого солнца. Хотя на нем вовсе не изображен сельский пейзаж, но дышится в этом фарфоровом мире легко и свободно.

Художественные замыслы Криммера всегда поражали своеобразием. Зачастую он находил оригинальную, неожиданную трактовку привычного мотива. Такова, например, роспись горошком сервиза «Праздничный» (1962—1963). В этом решении достаточно традиционная в нашем фарфоре ассоциация с рисунком русского ситца трактуется смелым контрастным сопоставлением плотных овальных пятен росписи и просторных чистых поверхностей пластического объема.

Многие художники до сих пор охотно избирают для росписи сосуды, форма которых создана Э. М. Криммером. Особенностью построения его объемных форм является пластичность. Как будто все эти чашки, вазы, блюдца в его руках становятся скульптурой, обладающей тугой плотностью, живым ритмичным течением объемных масс и образной эмоциональной выразительностью. С особой наглядностью это воспринимается, когда художник лепит сосуд в виде коня, разрабатывая характерный мотив русского народного творчества. Однако не менее четко скульптурное качество его способа формообразования сказывается в таких опирающихся на античные образцы сосудах, как вазочка «Олимпийский факел» (1972).

Фарфор Э. М. Криммера отличается, прежде всего, целостностью художественного решения. В нем сочетается ясная идея функции, как утилитарной, так и эстетической, с открытием оригинальной, обусловленной каждой частной задачей, конструкции сосуда и его пластической формы. Роспись создается художником в полном соответствии с пространственными и ритмическими свойствами формы сосуда, дополняет художественное решение изобразительными и декоративными элементами, уточняющими идейное содержание вазы или сервиза и подчеркивающими его эмоциональную настроенность подобно тому, как роспись и скульптура уточняют содержание архитектурного сооружения. В произведениях Э. М. Криммера постоянно активно действует образность, неожиданность раскрытия темы, каждый раз находящей новое оригинальное воплощение. Его керамические работы отмечены смелостью замысла и мастерством исполнения. В них сочетается высокая художественная культура, основанная на вдумчивом освоении классического наследия, с интенсивным выражением больших идей нашей современности, сплетаются воедино лучшие традиции русского художественного фарфора с характернейшими чертами советского декоративно-прикладного искусства нашей эпохи.



Декоративная ваза «Плоды трудов». Фарфор. 1971—1972

Блюдо из сервиза «Посольский».

Миниатюры на эмали

Елена Михайлова

Молодые художники Алексей Максимов и Леонид Эфрос посвятили свое творчество тонкому и трудоемкому искусству — миниатюрному письму по эмали.
Искусство это требует от художника не только высокого живописного мастерства, но и владения сложнейшей технологией. Рисунок, наносимый по непрозрачной, глухой эмали эмалевыми красками, подвергается обжигу при высоких температурах (до 800—850°), часто многократно, и процесс этот требует большого практического опыта и профессионального чутья мастера. Ведь только точно выбранный режим обжига способен обеспечить верность авторского цветового решения, а также долговечность и качество изделия.
Придя в Россию из Византии, эмаль, или финифть, о которой впервые можно прочесть в Ипатьевской летописи (1175 г.), получила широкое распространение в древнерусском декоративном искусстве. Русские эмальеры достигли высокого уровня исполнения, используя самые разнообразные приемы: эмали выемчатые, по скани, по литью, по рельефу, эмали расписные или живописные.
Последний тип эмали особенно развивается в XVII веке, сначала главным образом как орнаментальный вид искусства, а затем с включением изображения букетов, птиц, зверей, человеческих фигур и целых сюжетных сцен.

В XVIII веке появляется миниатюрный портрет на эмали, вначале в основном с изображением царских особ и придворных. Наиболее известными мастерами этого времени были Григорий Мусикийский, Андрей Овсов и их продолжатель Михаил Локов, работавшие в Москве и Петербурге.
В конце XVIII — первой половине XIX века миниатюрный портрет на эмали получает широкое распространение в самых различных слоях российского общества и достигает высокого уровня художественного мастерства. Здесь следует назвать имена художников А. Антропова и М. Алмазникова.
После периода некоторого упадка этого искусства во второй половине XIX века центром русской финифти становится Ростов Ярославский. В советский период здесь было возрождено художественное письмо на эмали как декоративное, так и портретное.
До последних лет Ростов оставался единственным центром продолжения традиций русской финифти.

Художники, о которых мы начали разговор, москвичи Л. Эфрос и А. Максимов, увлекшись живописью по эмали еще в студенческие годы, с первых лет поиска поставили перед собой задачу не просто возродить традицию миниатюры на эмали, но дать этому искусству в наши дни самостоятельное звучание.
Опираясь на традицию, овладев сложнейшей техникой миниатюрного письма, молодые художники ищут свои живописные приемы, нащупывают новый подход в трактовке образов портретируемых. Надо сказать, что искусство миниатюры вызывает сейчас особый отклик у зрителя. Самой своей формой оно концентрирует внимание, заставляет человека остановиться, побыть «наедине» с произведением, открывающим свою красоту и смысловую глубину только при очень пристальном рассматривании. Но чтобы миниатюра заслужила это право, она должна быть не только мастерски исполнена, но и значительна по содержанию. Все это, очевидно, и определяет выбор тем и персонажей, над которыми работают молодые художники.
Портреты русских поэтов Г. Р. Державина, В. А. Жуковского, Е. А. Баратынского, В. Я. Брюсова, А. А. Блока, А. А. Ахматовой (автор А. Максимов); героев Отечественной войны 1812 года — Д. Давыдова, Н. Раевского, Л. Сеславина, А. Фигнера и др. (автор Л. Эфрос); композиции, посвященные Л. Толстому и Петру I,— все это не может не привлечь внимания тех, кому дорога русская история, русская литература.
Не все работы художников представляются удачными, подчас возникает желание поспорить с автором в трактовке того или иного исторического лица. Но нужно сказать, что поставленная ими задача —



А. Максимов
Портрет Г. Р. Державина
Миниатюра на эмали.
Обрамление — из бронзы
Г. Скворцова. Д. 11



Л. Эфрос
Миниатюра из серии «Окна прошлого». Эмаль. Дерево —
Е. Четвяриков



Л. Эфрос
Портреты из «Серии герои Отечественной войны 1812 года»:
Н. Н. Раевский, Л. Н. Сеславин,
М. Е. Храповицкий







А. Максимов
Портрет В. А. Жуковского.
Миниатюра на эмали.
Обрамление — из бронзы
Г. Скворцова. Д. 11

А. Максимов
Портрет А. Ахматовой.
Миниатюра на эмали.
Обрамление нейзильбера
Г. Скворцова

А. Максимов
Портрет А. Белого.
Миниатюра на эмали.
Дерево — Ю. Четвяриков

создание портретов видных деятелей русской культуры — достаточно сложна.

Среди миниатюр А. Максимова наиболее удачен, на наш взгляд, портрет Г. Р. Державина. Он дан автором в пору расцвета физических и творческих сил, в портрете ощущается вся значительность облика поэта, в нем словно сконцентрирован весь его предшествующий изображению и последующий творческий путь. Портрет имеет обобщенный характер при очень точной передаче черт лица. Высоки и чисто живописные достоинства этой миниатюры.

Верны по психологической характеристике, выполненные в мягкой манере письма, и портреты К. Бальмонта и А. Белого, а вот портрет А. Блока на фоне петербургского пейзажа представляется более поверхностным. Спорным кажется и портрет Анны Ахматовой.

Излишне смягченный овал лица, пожалуй, даже не соответствующий иконографии, некоторая отвлеченность взгляда, манерное обрамление — с бантом вверху овала—все это опрощает образ. Это Ахматова самых ранних своих стихов. А ведь в портрете поэта (или иного героя), создаваемом в наши дни, в каком бы периоде своей жизни он ни изображался, не может не сказаться наше сегодняшнее знание пути и роли этого художника в целом. А уж как достичь этого — вопрос авторского мастерства. Хотя, конечно, сама по себе миниатюра А. Ахматовой по технике исполнения красива и безупречна.

В работе А. Максимова «Петр I — основатель русского флота» четко прослеживаются традиции XVIII века, но по-своему осмысленные и преломленные. От старой миниатюры — торжественность позы Петра, использование фона для раскрытия величия его государственных дел. Но декоративно-композиционное решение своеобразно и ново — три медальона на едином планшете в обрамлении торжественных лент с надписями. Поза Петра, несмотря на ее традиционность, более свободна, одежда его проще. Это Петр, который не только повелевал, но брался за топор, изучал искусство мореплавания. Своеобразие работы проявилось и в цветовом решении. Если портреты XVIII века отличались яркостью, нарядностью, то Максимов решает миниатюру в свойственной ему мягкой манере, с тонкими цветовыми переходами, переливчатой игрой тонов. Это делает композицию более подвижной, дает ощущение движущегося воздуха, благодаря чему фигура Петра кажется более динамичной.

Л. Эфросу принадлежит серия портретов героев Отечественной войны 1812 года. Они, конечно, вызывают целый ряд ассоциаций: прежде всего вспоминаются миниатюры и гравюры первой четверти XIX века. Невольно ищешь в новых портретах верность изображения той эпохи. Да, они достаточно точны и вызывают в памяти наши представления о героях 1812 года, пришедшие к нам через русскую литературу — поэзию А. С. Пушкина и М. Ю. Лермонтова, эпопею Л. Н. Толстого «Война и мир», через романтические строки стихов юной М. Цветаевой:

Вы, чьи широкие шинели
Напоминали паруса,
Чьи споры весело звенели
И голоса.
И чьи глаза, как бриллианты,
На сердце оставляли след,—
Очаровательные франты
Минувших лет!
Одним ожесточеньем воли
Вы брали сердце и скалу,—
Цари на каждом бранном поле
И на балу...

Всматриваешься в лица, созданные художником, и понимаешь, что он, «пропустив» через себя весь этот исторический, живописный, литературный материал, мучительно искал свои средства, свои способы выразить характер героев, внести свои черты через искусство эмалевой миниатюры.

Так, красочность портретов достигается совершенно иными средствами, чем в XIX веке. Нет столь типичных для того времени красного, розового, нет ни одного теплого мазка. Эффект «теплоты» лица достигается мастерским использованием дополнительного цвета: холодные зеленые, голубые, фиолетовые тени придают белым пятнам света теплую тональность. В то же время подобное цветовое решение придает портрету графическую точность, помогает ярче выявить характер — индивидуальный каждого персонажа, и типический, порожденный самой эпохой — героикой 1812 года.

Л. Эфросом создан еще ряд миниатюр на исторические темы, посвященных древнерусской архитектуре, имеющих более декоративный характер.

Стремясь передать красоту творений древних зодчих, наше преклонение перед их искусством, художник создает ряд композиций, своеобразных по решению и исполнению. Темные силуэты маковок церквей на золотом фоне, пронизанном голубыми, красными, лазоревыми вспышками, — такое решение придает миниатюре ощущение праздничности, вызывает иллюзию колокольного звона.

В работах, безусловно, ощущается как традиция древнерусской живописи, так и влияние принципов восточного искусства, где каждое прикосновение кисти должно быть единственно верным, точно следовать за развитием художественной мысли.

Не случайно вслед за этими работами Л. Эфрос создал серию эмалей, основой которых явились мотивы древней скульптуры Индии. Задача этих работ — передать вечное стремление человека к нравственной чистоте. Сейчас художник работает над портретом Николая Константиновича Рериха.

А. Максимов приступил к созданию галереи портретов величайших художников разных эпох и народов. Эти работы составят серию «Искусство и мир».

Рассматривая произведения Л. Эфроса и А. Максимова, нельзя не сказать и о работе их товарищей, придающих миниатюрам завершенный вид — это выполненное Г. Скворцовым и Г. Панкиным обрамление живописных портретов в металле. В мастерстве Г. Скворцова, оформлявшего большинство портретов, как правило, ощущается стремление деликатно поддержать миниатюру. В композиции, посвященной Петру I, обрамление, выполненное Г. Панкиным, играет более серьезную декоративную роль, при условии, что эмалевые медальоны остаются главенствующими компонентами композиции.

Трудолюбие и одаренность молодых художников Л. Эфроса и А. Максимова обеспечили им удачный дебют. Их работы выставлялись на ряде выставок, в том числе на Республиканской выставке молодых художников к 60-летию ВЛКСМ и на Всесоюзной выставке «Л. Н. Толстой в изобразительном искусстве», посвященной 150-летию писателя. Персональные выставки их работ — сначала в краеведческом музее Подольска, затем в Государственном литературном музее в Москве, где финифть Максимова и Эфроса весьма естественно влилась в цикл выставок «Художник и литература», привлекли к себе благодарное внимание зрителей. Некоторые миниатюры молодых художников нашли свое место в музейных собраниях — Музея истории города Ленинграда, Государственного Исторического музея, Государственного литературного музея, Музея Л. Н. Толстого.

«Она помогает, советует хорошо»

Людмила Розова

Участие профессиональных художников в развитии народных промыслов на разных этапах строилось по-разному, по-разному оценивались и результаты этой работы. Накопленный в этой области опыт подсказывает необходимость дифференцированного, глубоко индивидуального подхода к решению сложной проблемы.

Особо остро встает вопрос методики работы профессионального и народного художника, когда речь идет о промыслах реликтовых. В связи с этим интерес представляет опыт, сложившийся в Уэленской косторезной мастерской.

Деятельность профессиональных художников среди чукотских резчиков по кости, их взаимное содружество оказались весьма полезными для творческого развития косторезного искусства чукчей.

В 30-х годах с мастерами Чукотки начинают работать профессиональные художники и искусствоведы: А. Л. Горбунков и И. П. Лавров, а с 1967 года постоянную работу с ними и систематические выезды на промысел осуществляют сотрудники Научно-исследовательского института художественной промышленности И. Л. Карахан и Т. Б. Митлянская.

Чаще всего работа носит консультационный характер. Иногда консультации сочетались с организацией специальных курсов или групповых занятий с мастерами. В последние годы методика оказания помощи чукотским резчикам и граверам обрела новые черты.

Так, Ирина Львовна Карахан в своих беседах с мастерами и консультационной работе с каждым из них всегда стремится охватить все этапы художественного процесса и все его стороны.

Особое внимание она уделяет формированию и осмыслению замысла будущего произведения. Всякий раз Ирина Львовна убедительно и смело, образным языком раскрывает перед мастерами всю совокупность и важность условий формирования художественного образа: и духовную потребность времени, и идею произведения, и мировоззренческую основу образа, определяющую цель, ради которой создается произведение, и трактовку художественного образа.

И. Карахан длительно и тщательно готовится к каждой поездке на Чукотку. Из обилия современной информации — художественной, технической и производственной — она с удивительной чуткостью и заинтересованностью выбирает нужное чукотским мастерам в их творческой практике.

Будучи весьма коммуникабельным человеком, Ирина Львовна устанавливает особую контактность с чукотскими художниками, своеобразную взаимоуважительную требовательность, которая позволяет ей преодолевать многие сложности и добиваться успеха.

И. Л. Карахан, будучи профессиональным художником в области искусства резьбы по кости, одарена при этом большим педагогическим тактом.

Прилагая усилия к обогащению духовной культуры мастеров, развитию их творчества, Карахан разрабатывает большой наглядный материал в помощь мастерам: создает из музейных собраний нашей страны серию фотоальбомов с репродукциями лучших произведений прошлого и современного чукотского искусства, изучает национальный фольклор для тематического развития графического рисунка чукчей, словом, ведет большую научно-исследовательскую работу. Опыт художника, педагога, исследователя и дает то многообразие методов, которые привлекает И. Л. Карахан для работы с народными художниками.

Неторопливо, настойчиво, не декларируя своих поисков, Карахан проверяет и оттачивает свой метод, добивается значительных результатов. Ее любовь к искусству, доверительность к молодому начинающему чукотскому художнику и ее убежденность в его творческих возможностях создает атмосферу особого доверия, человеческой дружбы. И неслучайно молодой чукотский художник Вития Теютин рассказал: «Она помогает, советует хорошо. Она всегда приносит нам что-то новое, нас шевелит, приносит нам радость. Она нас раскачает и мы думаем».

И. Карахан побуждает мастеров к познанию прекрасного, векового наследия чукотского искусства, но при этом она большое внимание уделяет и новым, современным тенденциям. Общее в искусстве стремление к обновлению форм и содержания ваяния своеобразно преломляется в чукотской пластике.

В результате изучения историко-этнографических источников жизни чукотского народа, было обращено внимание художников на то, что в далеком прошлом, когда ребра кита использовались для крепления сводов чукотского жилища, они покрывались изображениями сцен охоты на морских животных. Это натолкнуло на мысль использования крупной кости в современном творчестве. И далее появилась новая возможность — наряду с мелкими скульптурными формами поэкспериментировать с более крупными изображениями и в пластике и в гравировке. Внимание И. Карахан было направлено на укрупнение скульптурных форм и усиление интереса мастеров к выразительности образа не только в плане характерно-бытового его воспроизведения, но и в плане обобщенного концептуального видения, на выявление психологических характеристик. Всматриваясь в скульптуру «Игра мальчика с рогами» (1976), мы замечаем, как свежо и непосредственно молодой мастер В. Теютин воплощает состояние ребенка. Его взгляд и движение рук, сжимающих рога, говорят о внутренней собранности и сосредоточенности действия. Достигнутая обобщенность формы в трактовке этого произведения придает ему известную монументальность.

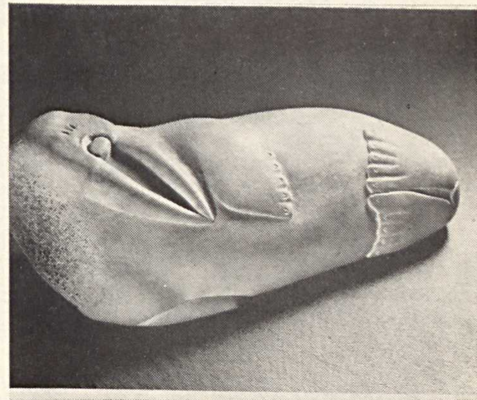
Художник А. Я. Тымнетагин, задумав в новом для себя материале — крупной скелетной кости кита — скульптуру «Лахтак с детенышем», также стремится выйти за пределы жанровой сцены и лаконичными емкими средствами передать содержательную сторону взаимоотношений.

Также интересна работа В. Теютина «Морж» из скелетной кости кита (1976). Выработка четкой пластической системы, родившейся из сплава высоких народных традиций и поисков новых путей народными мастерами в содружестве с художником-профессионалом, позволяет высоко оценить содружество И. Л. Карахан с мастерами Уэлена.

Ирина Львовна Кархан говорит: «Для меня лично очень дорога дружба с открытыми, доверчивыми людьми, прекрасными мастерами Уэлена.

Я не думаю, что у меня есть какой-то особый метод, он сформировался в результате долгой работы художников с мастерами. Планомерно отрабатывалась методика, цель которой вернуть народу искусство, традиции которого на определенном историческом этапе прервались, а престиж народных мастеров оказался подорванным. Для его возрождения понадобилась работа и с коллективом в целом, и с отдельными мастерами. Думаю, что главное в нашей работе — дать почувствовать мастерам, что их искусство нужно, что такого нет больше нигде».







И. Л. Карахан в уэленской мастерской

Изделия чукотских мастеров

Книга на службе мира и прогресса

Виктор Овчинников



Московская международная книжная выставка-ярмарка (вторая), которая работала в течение семи дней на ВДНХ под девизом «Книга на службе мира и прогресса», стала уже традиционной. С приветствием к участникам и гостям выставки обратился Генеральный секретарь ЦК КПСС, Председатель Президиума Верховного Совета СССР товарищ Л. И. Брежнев, который отметил: «Книга обладает огромной силой воздействия на умы и сердца миллионов людей. Необходимо, чтобы она активно служила делу мира, прогресса, духовного обогащения и сближения народов». Эта мысль о взаимопонимании и сближении людей стала основой, определившей успех книжного форума. В Москву привезли свои лучшие издания почти 2000 издательских фирм, на суд посетителей было представлено свыше ста тысяч различных книг.

Разнообразные по тематике экспозиции показали издатели социалистических стран, на стендах которых большое место было отведено литературе о социалистическом строительстве и сотрудничестве в рамках СЭВ. Издательства капиталистических стран были представлены коллективными экспозициями национальных издательских ассоциаций, в том числе Бельгии, Италии, Норвегии, Швеции, Японии. По сравнению с предыдущей выставкой только число американских фирм увеличилось с 77 до 250, английских — с 69 до 144. Всего же в экспозиции на ВДНХ приняли участие представители более 75 стран.

Особенно впечатляющим на выставке был раздел Советского Союза. Посетители могли познакомиться с 15 тысячами экспонатов — лучшими образцами произведений советской многонациональной литературы. Кстати, все союзные республики и крупнейшие центральные издательства имели самостоятельные экспозиции. Среди них значительное место занимали издательства Российской Федерации, показавшие 2300 книг, выпущенных на 46 языках.

С большим интересом посетители выставки ознакомились с книгами классиков марксизма-ленинизма, трудами руководителей КПСС и Советского государства, а также книгами выдающихся деятелей международного коммунистического и рабочего движения.

Большинство советских изданий отличало своеобразное оформление, яркость красок, отличное полиграфическое исполнение. Особенно это было заметно на изданиях «Авроры», «Изобразительного искусства», «Советского художника», которые специализируются на выпуске книг по искусству. Именно высокое качество советской книги как по содержанию, так и внешнему оформлению, позволяет ей завоевывать на международной арене все большую популярность. Она дает возможность читателям многих стран лучше узнать о достижениях Страны Советов, людях, строящих коммунистическое общество.

Книга сближает людей, и поэтому главной целью и задачей выставки-ярмарки было дальнейшее развитие культурного сотрудничества между странами, расширение деловых связей в духе хельсинкской договоренности. С этой задачей выставка успешно справилась. Достаточно сказать, что Всесоюзное объединение «Международная книга» заключило сделки на сумму более 82 миллионов рублей, свыше 1800 контрактов подписано по линии ВААП. А за этими цифрами — тысячи названий, многие миллионы экземпляров книг, с которыми советские читатели в скором времени смогут познакомиться. В то же время растет интерес к советской книге и во всех странах. Например, трилогия Л. И. Брежнева «Малая Земля», «Возрождение» и «Целина» переведена уже во Франции, Англии, Италии, Финляндии и других странах.

Большую работу по выпуску совместных изданий ведут издатели СССР и социалистических стран. Мировое признание получили «Библиотеки», состоящие из лучших произведений национальных культур Болгарии, Венгрии, ГДР, Польши, Чехословакии. Готовятся к выпуску тома произведений писателей Вьетнама, Кубы, Монголии, Румынии, Югославии. Широкую популярность получила тридцатитомная «Библиотека Победы», куда входят наиболее яркие произведения писателей социалистических стран о борьбе народов Европы с фашизмом. Плоды этого сотрудничества нашли свое место и в экспозиции выставки-ярмарки.

Отличительной чертой минувшей выставки-ярмарки стали две крупные интернациональные экспозиции. Одна из них «Книга и дети» была посвящена Международному году ребенка. В ней были использованы детские рисунки международного конкурса на тему «Мой литературный герой», проведенного устроителями выставки совместно с редакцией журнала «Советская женщина». Другая экспозиция представляла спортивную литературу из многих стран мира, посвященную Олимпиаде-80.

Следует подчеркнуть, что Московская международная книжная выставка-ярмарка, которая состоялась в преддверии 1980 года, когда Москва станет столицей XXII Олимпийских игр, явилась еще одним убедительным свидетельством последовательного осуществления нашей страной хельсинкских соглашений в области культурного обмена, постоянных усилий, направленных на углубление духовного общения и взаимопонимания между народами.

Общий вид советской экспозиции на Международной книжной выставке-ярмарке







Книги Флоренции (Италия)

Экспозиция Чехословакии

У стенда болгарской книги

По стране:

Удмуртская АССР

ВЫСТАВКА ДЕТСКОГО ТВОРЧЕСТВА

В июне 1979 года в Ижевске состоялась выставка детского рисунка «Счастливое детство», посвященная Международному году ребенка. На ней были представлены работы учащихся всех художественных школ, изостудий, кружков Удмуртии. Это первый республиканский смотр детского творчества. На выставке экспонировалось около 300 работ, выполненных гуашью, акварелью, скульптура из глины и пластилина. Работы юных художников порадовали посетителей яркостью восприятия жизни, богатством фантазии, творческим воображением. Чрезвычайно интересным был раздел декоративно-прикладного искусства. В экспозиции демонстрировалась керамика, узорное ткачество, кружево и аппликация, чеканка по металлу, резьба по дереву. Выставка показала широту тематики детских работ, их многопрофильность, умение юных художников подметить и выразить линией, цветом, пластикой окружающий мир.

Н. Ковалева

НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ

С 8 по 9 февраля 1979 года в Ижевске по инициативе Научно-исследовательского института при Совете Министров Удмуртской АССР, Свердловского архитектурного института, Удмуртского отделения Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры, Удмуртской организации Союза архитекторов СССР была проведена научная конференция «Проблемы развития архитектуры Удмуртии. К 200-летию со дня рождения С. Е. Дудина». Конференция посвящена памяти первого и крупнейшего зодчего Удмуртии, автора генерального плана Ижевска и ряда уникальных архитектурных памятников на территории Удмуртии (Арсенал, Александро-Невский собор и т. д.), ученика и последователя великого русского зодчего А. Д. Захарова. В работе конференции приняли участие ученые, архитекторы, искусствоведы Москвы, Ленинграда, Свердловска, Ижевска, Перми. На конференции были прочитаны доклады и сообщения.

К дню конференции была открыта выставка «Творчество С. Е. Дудина и современных архитекторов Удмуртской АССР».

В выставочном зале Республиканского краеведческого музея состоялась выставка «Ижевск глазами художников и фотографов». Художником-гравером Ю. С. Блиновым выполнена юбилейная памятная медаль, выполненная в металле, посвященная 200-летию первого зодчего Удмуртии С. Е. Дудина.

Г. Петров

МУЗЕЙ НАРОДНОГО ИСКУССТВА И САМОДЕЯТЕЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА

На юге Удмуртии в городе Можге открылся Народный музей декоративно-прикладного искусства и самодеятельного творчества. Можга и прилегающие районы являются центрами яркой и своеобразной художественной культуры Удмуртии. В этих районах мы находим почти все виды народного декоративно-прикладного искусства удмуртов: бытовую и архитектурную резьбу по дереву, вязание, вышивку, узорное ткачество и ковроделие. В музее собраны произведения мастеров традиционных видов местного народного искусства и работы современных самодеятельных художников. Основу собрания составили новые поступления Удмуртского республиканского краеведческого музея. В коллекции музея немало произведений современных народных мастеров.

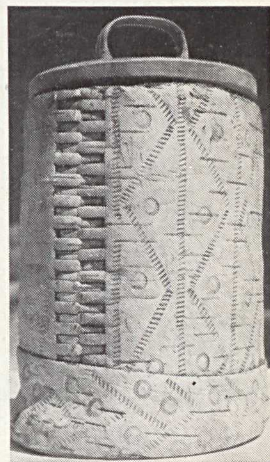
Здесь можно увидеть безворсовые ковры и покрывала известных удмуртских мастериц-ковроткачих А. Е. Евдокимовой, Н. М. Артамоновой и других. Работы их неоднократно экспонировались на республиканских, всероссийских и всесоюзных выставках самодеятельных художников и мастеров декоративно-прикладного искусства.

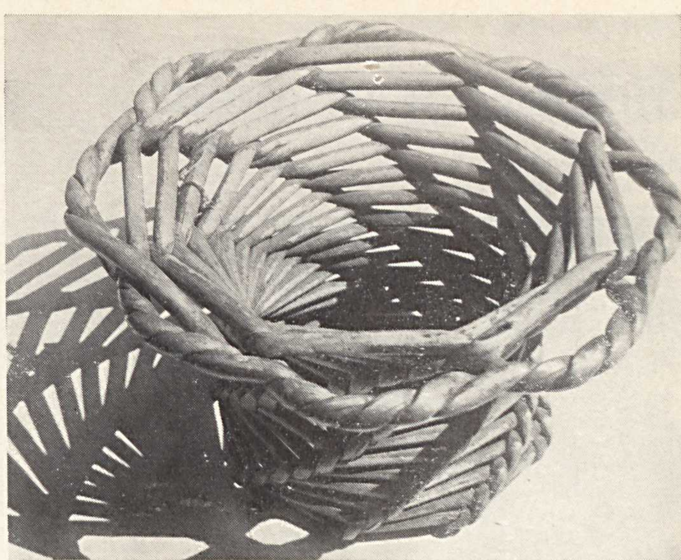
Довольно полно представлены в музее резьба по дереву, плетение из лозы, корешков сосны, получивших широкое распространение в быту удмуртов.

Украшением музея явились и полные комплекты удмуртской народной одежды, богато орнаментированные вышивкой и узорным ткачеством, а также разнообразные по форме и орнаментации женские головные уборы: полотенца, налобные повязки.

Устроители экспозиции умело разместили экспонаты. Последовательное распределение материала с зрительно выявленными акцентами способствует единству экспозиции, формированию целостного впечатления о народном искусстве удмуртов.

П. Семенова







Из новых поступлений Удмуртского республиканского краеведческого музея

НОВЫЕ ПОСТУПЛЕНИЯ МУЗЕЯ

Удмуртский республиканский краеведческий музей ежегодно пополняется разнообразными экспонатами. Одним из важных источников поступлений являются научные экспедиции в различные районы республики и за ее пределы. В последние годы работники музея планомерно обследовали северные и южные районы республики, а также выезжали и к удмуртам, проживающим в Марийской, Татарской, Башкирской АССР, Пермской и Кировской областях. Экспедиции дают возможность обнаружить и изучить ранее неизвестные центры народного ремесла, собирать новые материалы о малоисследованных видах местного искусства.

Интересные находки привозят и археологи.

В музее уже стало традицией знакомить посетителей с новыми поступлениями путем организации выставок.

Такого рода экспозиция была развернута в течение месяца в выставочном зале музея. Большое место в экспозиции занимали археологические коллекции. На выставке были показаны ювелирные изделия — височные подвески, цепочки, керамические сосуды, орнаментированные гребенчатым штампом. Исключительный интерес представляла коллекция Покровского могильника (раскопки 1977 года) на юге Удмуртии.

Вещи принадлежат мазунинским племенам, первыми заселившим бассейн рек Ижа и Сивы (III век н. э.).

Очень интересны кожаные пояса мазунинского населения с декоративными металлическими накладками, многие из которых предстали перед зрителями после тщательного научного изучения и реставрации. Из множества предметов, привезенных этнографическими экспедициями и представленных на выставке, значительное место занимали изделия из текстиля, резьбы по дереву, плетение из лыка и бересты. Развитые почти на всей территории Удмуртии, они в каждом районе имели свои характерные черты и особенности. Особенно наглядно подтверждают это образцы вышивки и узорного ткачества. Варианты форм орнаментов, приемов ткачества, их сочетание друг с другом свидетельствуют о большом художественном вкусе народных мастериц. На выставке были показаны вышитые предметы женской одежды, отличающиеся высокими декоративными качествами,— это строгие и монументальные нагрудники (кабачи), нарядные и торжественные покрывала на голову (сюлык), вышитые черным крученым шелком, с различного рода нашивками из позумента, мишуры и хлопчатобумажных тканей. Среди изделий из дерева интересными находками явились долбленые и резные ковши, черпаки и богато орнаментированные штампом туеса из северных районов Удмуртии. Среди них особый интерес представляет ритуальная посуда, чаши, братины, сосуды для хранения молока, меда. Эти редко встречающиеся теперь предметы свидетельствуют о богатых традициях народной пластики. Широко представлено было на выставке плетение из лозы и лыка. Это — корзины, ножны, обувь, кузова, пестери, солоницы, хлебницы различного рода футляры, отличающиеся совершенством формы и тщательностью отделки.

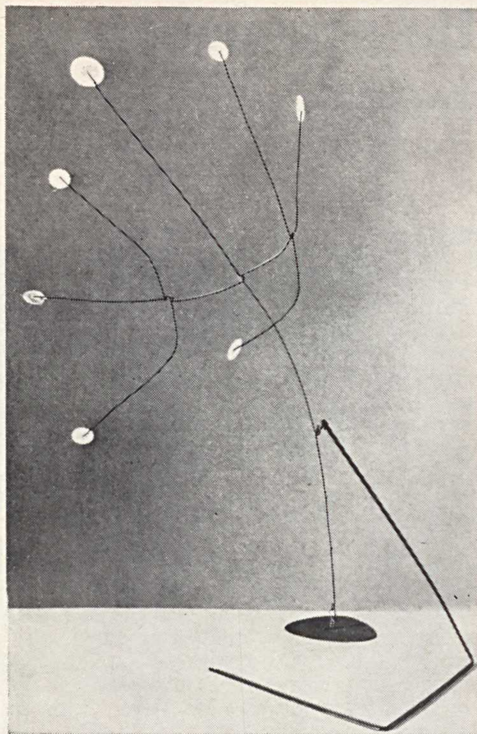
Нынешняя выставка новых поступлений музея знакомит с интересными произведениями и свидетельствует о больших творческих возможностях народных мастеров, преемственности художественных традиций, их сохранение создает благоприятные условия для дальнейшего развития народного искусства в республике.

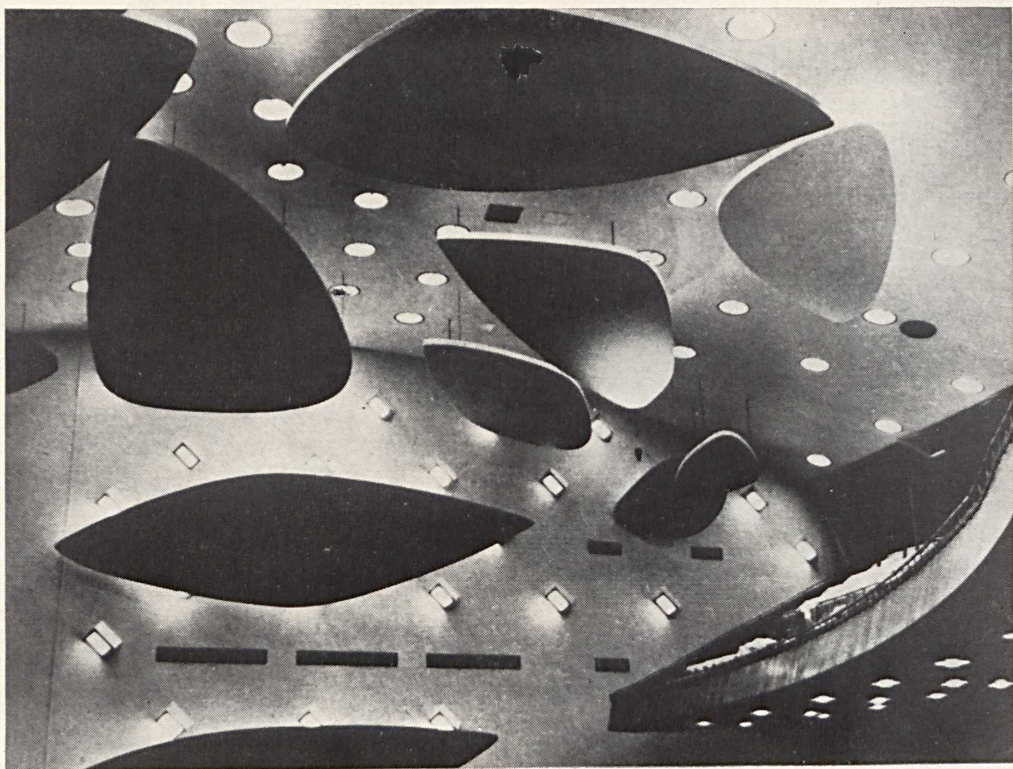
К. К.

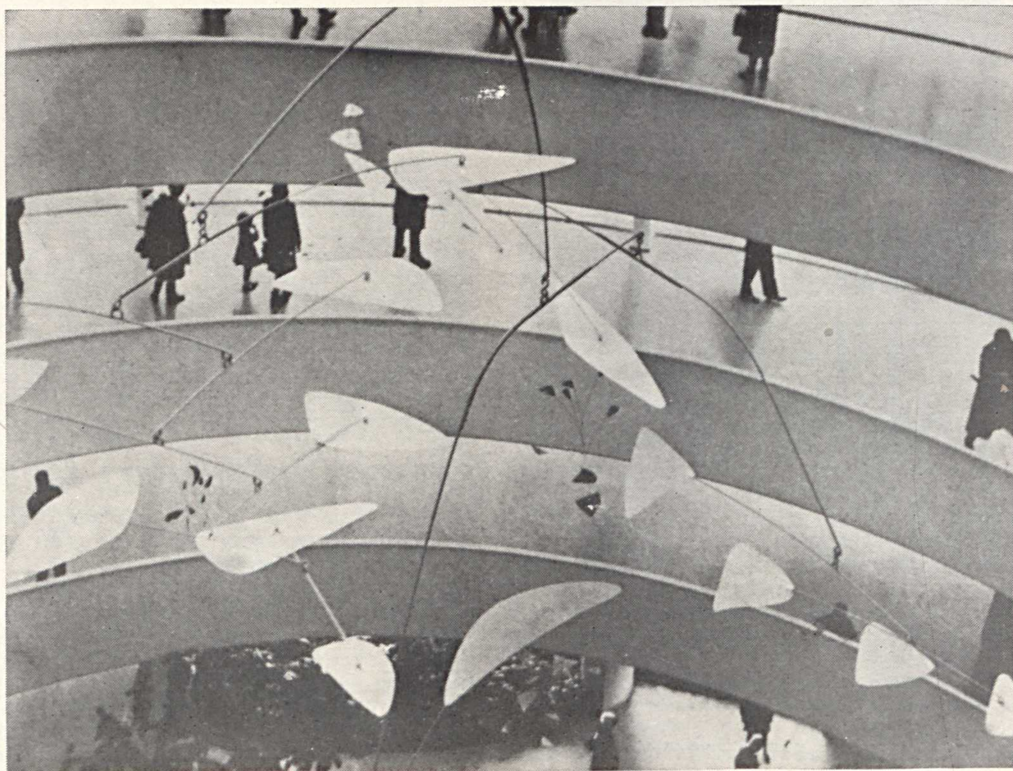
Мобили и стабили

Ирина Азизян









Истоки творчества
Всю жизнь Кальдера преследовал цирк, который он создал в Париже в конце 20-х годов. Именно цирк и утвердил его известность, одновременно отчасти сослужив плохую услугу его авторитету серьезного скульптора. Сын академического скульптора из Филадельфии, ставший инженером, Кальдер открыл своим цирком, что он может создавать искусство, сочетающее научные знания инженера и улыбку юмориста.

Цирк — принципиальный факт творческой биографии Кальдера между 1926—1931 годами. Увлечение им нашло воплощение в серии забавных игрушек: акробатов, клоунов, львов, сделанных из железной проволоки и приводимых в движение. Цирк Кальдера, бывший великолепной игрушкой взрослых людей, как цельное произведение искусства сохранился лишь в фильме, созданном в 1961 году Карлосом Вилардбо. Когда Кальдера в последние годы жизни спросили, что первое привлекло его в цирке, художник, удивив вопрошающего, ответил, что его поразило ощущение пространства.

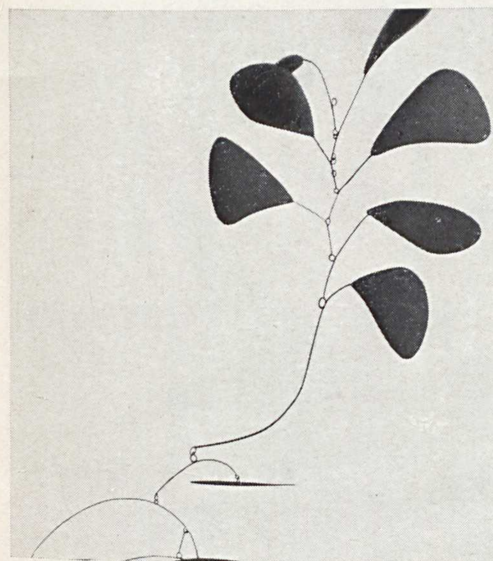
В то время Кальдер был лишь неплохим рисовальщиком, работал художником-репортером в газете и только начинал свои эксперименты в скульптуре. Возможно, что эта выразительность пространства, в ее живописном и скульптурном ощущении, легла в основу всего последующего творчества. Но как бы ни был реализован этот толчок в последующем — цирк тех дней, безусловно, дал ему огромный опыт работы в пространстве, в цвете и свете, а также в бесконечном разнообразии и замысловатости движений в пространстве. Одним словом существенные элементы будущих кальдеровских мобилей декларировались уже в его цирке.

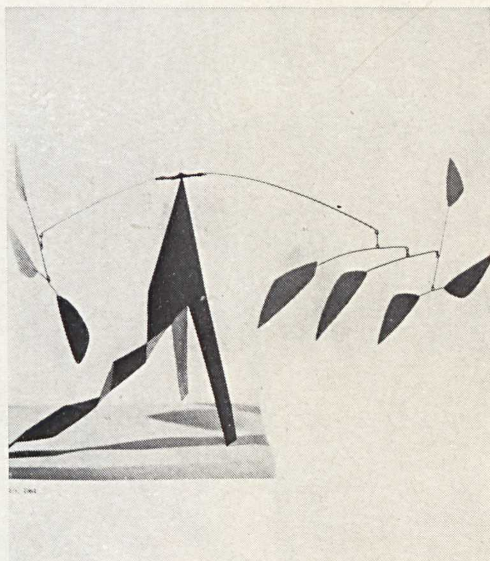
Проволочная скульптура
Одним из основных факторов успеха циркового представления, созданного Кальдером, был постоянный эксперимент художника с железной проволокой не только в конструировании замысловатых инженерных аппаратов, приспособлений и машин, канатоходных сооружений, качелей, велосипедов и автомобилей, но и в создании контурных портретов и фигур.

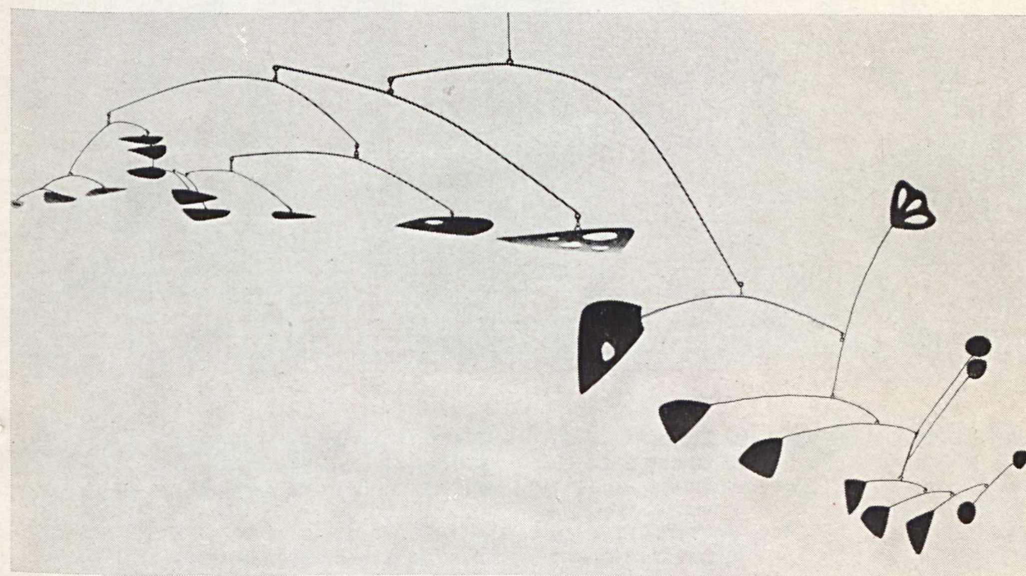
Проволочная скульптура или пространственная скульптурная графика — логичное развитие Кальдера-репортера, острого наблюдателя, моментально реализующего свои впечатления с присущим ему юмо-

На 36 стр
Стоящий мобиль
«Пенни нищего», 1962
Акустический потолок
Большой аудитории
Каракасского университета
(арх. К. Вильянуэва), 1952
Монументальный мобиль
в музее С. Гугенхейма
в Нью-Йорке (арх. В. Райт). 1964

На 37 стр.
«Лес — это лучшее место». 1945
«Кринкли». 1964
«Пальма». 1959
«Гранат». 1949
«Ловушка для омара и рыбий хвост». 1939
«Три гонга и красное». 1953

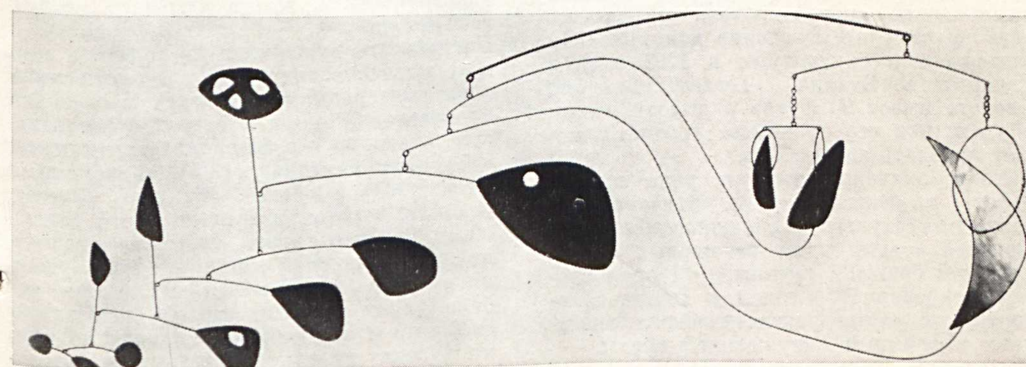












ром в наиболее близком ему как инженеру материале.

Наиболее полным и цельным произведением проволочной скульптуры является «рисунок» с Жозефин Бакер, датированный 1926 годом. Фигура, которая должна была быть подвешена и трепетать при малейшем движении воздуха, стала по существу прототипом концепции мобилей. Первые проволочные работы фронтальны, двухмерны. Автор как будто постепенно осознает фундаментальную отправную точку искусства скульптуры — появляется ощущение объема. Все его подвешенные проволочные фигуры вращаются в пространстве. Сами по себе фигуры эти представляют собой различные вариации полной перестановки пространства и массы: линии в них употреблены, чтобы очертить пустоты или пространства, занявшие место твердой массы, из которой состоит фигура. Таким образом Кальдер в своей работе как бы практически следует «Манифесту реализма» Габо и Певзнера (1920), декларирующего пространство материалом скульптуры. Сам того не осознавая, Кальдер начинает проводить этот манифест в действие. Конструктивность проволочной скульптуры и непрерывность ее линейно-пространственной структуры передается рисунку более поздних лет.

Мобили

Проволочные работы Кальдера, представленные на выставке в галерее Персье в 1931 году, не должны были двигаться, но лишь слегка вибрировать от движения воздуха. Однако будущий союз этих стабильных композиций с движением машин был уже очевиден. Первая группа моторизированных мобилей была показана в Париже в галерее Виньон в 1932 году. В этих работах мастер создавал легкое вибрирование отношений между составными элементами композиции. Следует отметить, что композиционный строй первых мобилей носит явную печать влияния живописи П. Мондриана, которым Кальдер восхищался в такой степени, что характеризовал себя как приводящего в движение «Мондриана». Однако, для художника, чьи страстные интересы лежат в человеке, в природе, в живых органических путях, абстрактное начало геометрии вскоре стало смирительной рубашкой. Даже в его первых, казалось бы беспредметных композициях абстракции подавляются реминисценциями портретных голов: линии, цветовые формы и отдельные конструкции взаимодействуют одни с другими в отношениях, предполагающих человека или животного.

На протяжении жизни художник неоднократно возвращается к моторизированным мобилям. Его привлекает в них контраст рационального, рассчитанного, с элементами непредвиденного.

Однако уже с 1932 года Кальдер начинает использовать возможности мобилей, приводимых в движение исключительно воздушными потоками.

Цирк, проволочная скульптура, композиции, неотъемлемым пластическим элементом которых является движение (Марсель Дюшамп подсказывает название «мобили»; и в противовес им композиции Кальдера без привнесения движения получают название «стабили»), привлекают к Кальдеру внимание художников, скульпторов, литераторов. В 1946 году мобили вызвали взволнованный отклик Жан-Поль Сартра: «Эти колебания, эти паузы, это нащупывание, неловкости, внезапные решения и везде удивительное благородство лебедя... Одним словом, поскольку Кальдер не хотел ничего имитировать, так как он не хотел ничего другого, кроме как создавать гаммы и аккорды неизвестного движения, мобили одновременно изобретения лирические, комбинации технические, почти математические, и, одновременно, чувственные символы природы, этой великой загадочной природы, которая разбрасывает свою пыльцу и внезапно рождает полет тысячи бабочек...

Это маленький местный праздник, предмет, определенный движением и вне его не существующий, цветок, который увядает, останавливаясь, чистая игра движения, как есть чистая игра света...»

В синтезе с архитектурой

В 1939 году Кальдер получает заказ создать фонтан «Водный балет» для Всемирной выставки. По техническим причинам фонтан не был пущен, однако в 1954 году был повторен для центра Дженерал Моторс в Детройте, построенного по проекту архитектора Ееро Сааринена.

Фонтан этот представляет собой комплекс из взаимодействующих струй воды, функционирующих как мобильная ячейка. Таким образом фонтан становится естественным развитием концепции мобилей.

Наиболее значительный из последних фонтанов (1964) сделан для нового здания Лос-Анджелесского музея. Он состоит из группы стоящих мобилей, установленных на простых треугольных базах. Длинные стержни поддерживают большие плоские лопасти свободной криволинейной формы. Чтобы достигнуть видимости мобилей на фоне здания, художник преднамеренно поднял два стержня вверх, в воздух, подобно жесту приветствия двух человеческих рук. Это дало и название всей структуре: «Здравствуйте, девочки!» Струи воды, бьющие по лопастям, кружат мобили, сообщая окружающему пространству качества динамичности, создавая атмосфер веселья, радости.

Конец 40-х — начало 50-х годов отмечен расцветом мобилей самых разнообразных типов и вариаций: висячих, установленных на базах, прикрепленных к стене. Если большая часть прежних мобилей по своим размерам вполне подходила для подвески в комнате нормальных размеров, с конца 40-х годов возрастает интерес к созданию монументальных форм. Происходит трансформация мобиля из интимного объекта, отличавшегося легкостью и подчеркнуто линейным рисунком, в большую архитектурно-скульптурную ветровую структуру, чьи мощные, но точно сбалансированные металлические прутья, с плоскими органической формы дисками на концах, определяли обширные поля архитектурного пространства.

Монументальный подвесной мобиль сразу встречает трудности в нахождении соответствующего пространства для его установки. Даже в очень крупных зданиях не часто находится свободное пространство, подходящее для мобиля крупного масштаба. И все же художнику удается создать ряд работ, ставших неотъемлемыми элементами внутреннего архитектурного пространства.

В 1957 году гигантский мобиль был создан для аэропорта Кеннеди в Нью-Йорке. Эта огромная простая структура с очень большими листообразными лопастями, окрашенными красным и черным с одним оранжевым акцентом, размещается в просторном зале, верхняя часть которого раскрывается множеством окон. Однако, в целом зал не загроможден архитектурными деталями и создает благоприятное окружение для висячего мобиля, который становится, благодаря своей острой динамической форме, соединенной с реальным движением, основной доминантой архитектурного пространства.

В 1964 году Кальдер проектирует 35-футовый мобиль для главного барабана музея С. Гугенхейма в Нью-Йорке. Чрезвычайно легкий по пропорциям, изящный мобиль окрашен в белый цвет, сливающий его с архитектурным окружением.

В 1952 году художник создает самую крупную свою работу в синтезе с архитектурой — акустический потолок большой аудитории (*Aula magna*) университета в Каракасе, осуществленного по проекту и под руководством венесуэльского архитектора Карлоса Рауля Вильянуэва. Весь потолок аудитории был разбит Кальдером гигантскими ярко окрашенными формами свободного рисунка, которые кажутся плывущими в воздухе и чрезвычайно увеличивают зрительно архитектурное пространство интерьера.

Замечательно, что эти формы прекрасно функционируют как акустические устройства данного зала.

Как и в случае висящих мобилей монументальным стоящим мобилям предшествовали композиции более скромного масштаба. Поиски монументального масштаба привели к ряду новых формальных экспериментов. Один из наиболее ранних примеров, значительно усложненный впоследствии,— «Красные лепестки» (1942). Эта грациозная натурализованная форма в каждой детали дает основание предполагать в ней некое экзотическое растение или дерево. Основание представляет собой треножник из трех треугольных листообразных форм, поддерживающих высокий изогнутый ствол. От этого ствола, остающегося неподвижным, распространяется множество тонких проволочных стебельков, балансирующих листьями и цветами. Ценность этой работы не только в монументальном масштабе и органической красоте, но в создании стоящего мобиля как органического целого, содержащего взаимодействующие стабильные и мобильные формы. Группа монументальных стоящих мобилей, созданная скульптором в 60-е годы, сочетает мобильные единицы, вращающиеся в ограниченном, но выразительном движении, со стабильной пирамидальной базой, нейтральной по своей пластической форме. Сюда относится и «Спираль», созданная для здания ЮНЕСКО в Париже в 1958 году.

Монументальные стабили

Было бы исключительно ограниченно рассматривать зрелого Кальдера как творца лишь мобилей. На протяжении всей творческой жизни мобили и стабили переключаются друг с другом.

Интерес к монументальной стабильной форме возрастет у Кальдера в 60-е годы. Принципиальным толчком в развитии крупномасштабных стабилей послужила возможность спроектировать и реализовать крупное произведение для выставки экстерьерной скульптуры в 1962 году в Сполето, в Италии. «Теоделапио» для Сполето имеет 60 футов в высоту, таким образом под его арочными проемами может проехать автомобиль.

Важное значение этой и ряда других работ — в развитии темы архитектурной обитаемой скульптуры, скульптуры окружающей среды. Один из первых стабилей этой большой группы — «Черная вдова» датирован 1959 годом и сочетает характерные черты фантастического животного с формами окружающей среды.

Монументальный стабиль «Теоделапио» в Сполето. 1962

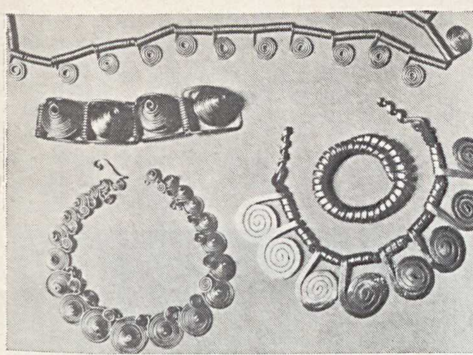


В 1965 году перед театром Вивиан Бомонт в Линкольн-центре в Нью-Йорке был установлен монументальный стабиль «Guichet».

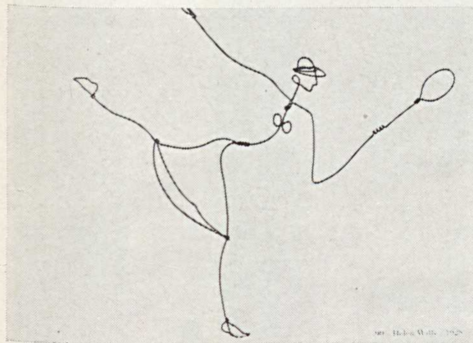
Мир кальдеровской скульптуры

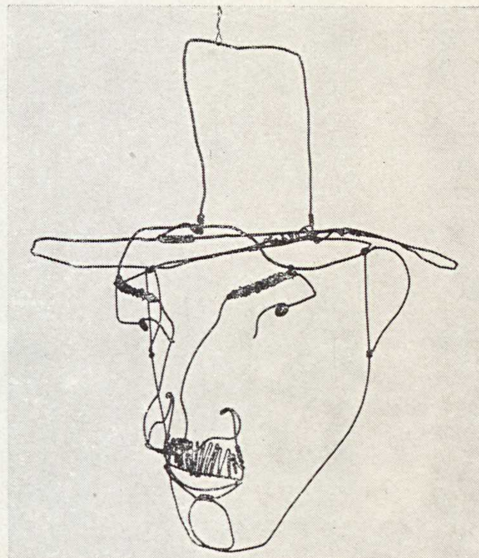
Мобили и стабили Кальдера редко могут рассматриваться как чисто абстрактные, беспредметные композиции. Чувство предмета проникает во все работы художника. Существенная черта кальдеровского воображения в его способности увидеть в самом обычном предмете — камне, ветке — образ какого-то фантастического или легендарного существа. Необычное в обычном... «Мы часто обследовали вместе концы улиц Нью-Йорка в поисках живописных элементов,— вспоминал друг Кальдера Фернан Леже.— Американский беспорядок начинался там: непристойность брошенных предметов, отбросы и остатки, часто ценные в пластическом отношении, цветущих мусорных ящиков, железная проволока, оплетающая овощи... Если поднимешь голову, встретишь на самом верху на крышах геометрические причуды. Тысяча металлических прозрачных структур выделяется на фоне неба и играет со светом. Взгляд Кальдера присутствует там тоже. Творчество Кальдера реалистично, ибо оно опирается на все эти элементы, разбросанные в нашей современной жизни. Он сплавляет все это, приводит в порядок, делает предметы пластичными и, всегда улыбаясь, изобретает мобили...»

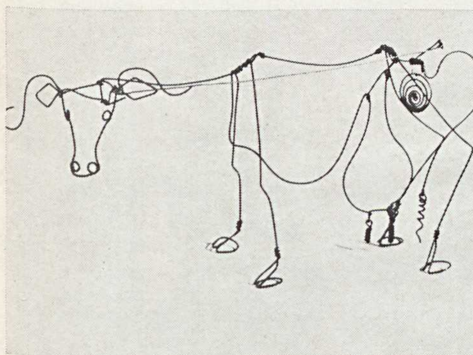
Потребность художника не только в прямых пластических связях с окружением через материал и структуру построения произведений, но и в связях ассоциативных, очевидна и в названиях композиций: «Утренняя паутина» (1945), «Беременный кит» (1963), «Собака», «Кактус», «Вдова». Стабиль, в котором зритель порой увидит образ какой-то новой сельскохозяйственной или дорожной машины,— для художника живое существо. Большинство мобилей с их тонкими, как бы растущими стеблями и листообразными дисками прямо наводят на мысль о живых раститель-

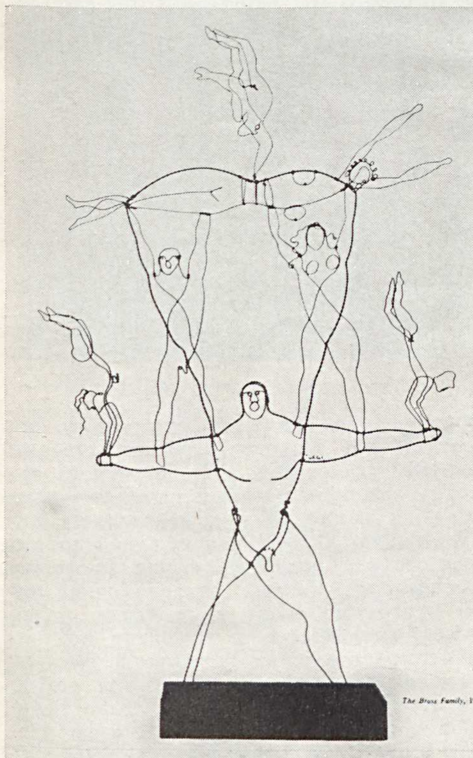


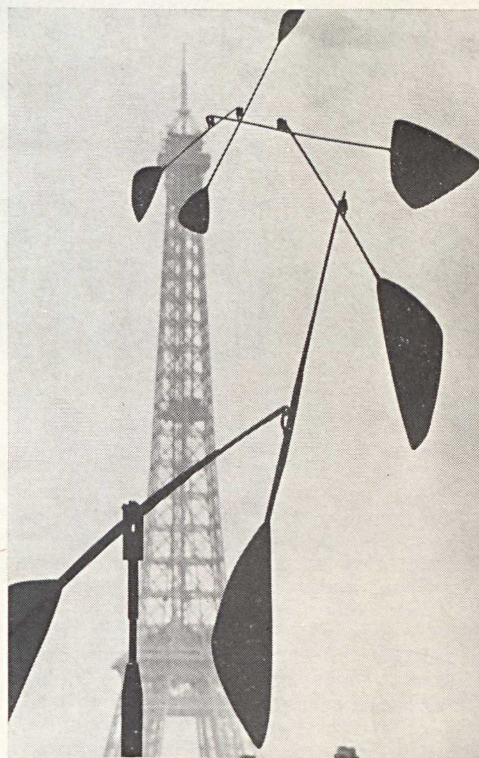












Ранние ювелирные украшения Кальдера. 1940

Элен Уилз. 1928

«Корова»

«Бронзовая семья». 1929

Гобелен «Черная голова». 1962

Леже. 1930

Мобиль «Спираль». Комплекс «ЮНЕСКО». Париж. 1958

ных формах, которым они и обязаны своим происхождением.
Итак, в творчестве перекрещиваются или идут параллельно два широко задуманных направления: фантазии на тему природы, выраженные в более или менее органических формах и конструирование форм для современной окружающей среды, отражающих эту среду и вписывающихся в нее. Ряд работ сочетает характерные особенности обоих направлений.

Палитра материалов Кальдера

Все монументальные стабили являются композициями из листового железа, обретающего самую разнообразную форму, а мобили сочетают листовой металл в виде дисков с круглым железом в виде стержней и проволоки. Материал портретов и фигурных композиций — проволока, в ряде случаев — сварное листовое железо («Корова»). Пожалуй, именно благодаря материалу, чьи пластические возможности автор извлекает, не насилуя материал, а следуя его природе, не маскируя, а выявляя работу конструкции,— работа Кальдера становится близкой современной архитектуре и создаваемой ею среде.
Но реальная среда, в которой жил и для которой творил художник,— это не только техницизированная урбанистическая среда, это и внегородская среда — его деревенский дом в Саше на юге Франции и в Роксбэри в Коннектикуте. Оба эти дома полны не только произведений скульптуры, гобеленов и литографий Кальдера, они полны бесчисленных бытовых приспособлений и всякого рода поделок для собственного удовольствия, ради удовольствия близких, друзей, детей, а позже внуков. Помимо основных творческих работ Кальдер всю жизнь что-то мастерит, режет из дерева и железа, создает игрушки. Это делает его творчество, со всей фантастичностью галереи его образов, близким творчеству народного мастера.
Рукотворность и неисчерпаемый юмор, затейливость вносят человеческое начало, теплоту и определенный элемент игры. Удовольствие художника при работе с различными материалами и движением формы со всеми ее непредусмотренными вариациями передается зрителю. Кальдер создает произведения декоративно-прикладного искусства (в том числе женские украшения), предметы быта (например, столовые приборы — ножи, вилки), функциональную скульптуру (акустический потолок аудитории университета в Каракасе), чисто декоративные подвесные и стоящие мобили, которые предвосхитили всю современную осветительную арматуру и просто игрушки. Игрушки для взрослых — цирк, мобили, бижу,— и игрушки для детей.

*

Как мы видим, творчество Кальдера не исчерпывается лишь мобилями и является по существу многовидовым и многожанровым. Кальдер ставит и разрешает средоформирующие архитектонические задачи, превращая всю предметную среду человека в объект пластического художественного пересоздания. Быть может творчество его является закономерным для нашего века явлением.
Особую остроту и современность придает его творчеству постоянное обращение к метафорическому воплощению в пластике столь волнующей современную культуру оппозиции: природа — техника. То техника предстает в образе фантастического железного животного, вторгающегося в сельский ландшафт, то она начинает творить чудеса, перевоплощая кусок металла в живые, трепещущие от малейшего дуновения воздуха ветви и листву, то первобытная природа в виде причудливого неведомого зверя покорно склоняет голову у подножия современного архитектурного гиганта из стали, стекла и бетона.
Кальдер предвосхитил своими поисками многие тенденции в развитии современного дизайна, как искусства предмета и машины, как искусства среды. Его изобретательность и мастерство владения металлом, метафоричность образов и увлеченность стихией и метаморфозами природы и техники, его неиссякаемый юмор могут дать творческий импульс и мастерам прикладного искусства, и дизайнеру, и архитектору.

Памяти Антона Рефрежье

Елена Егорьева

Стр. 41
«Прометей». Кингстонская школа

Роспись в больнице на Грейс сквер (фрагмент)

Мозаика (фрагмент)

Витраж (фрагмент)



На 75 году жизни скончался известный американский художник Антон Рефрежье, оборвалась яркая, заполненная творчеством жизнь. Более полувека занимался художник монументальной росписью, мозаикой, станковой живописью и графикой, книжной иллюстрацией, театральными декорациями, гобеленом и керамикой. Он писал книги и статьи, сотрудничал в рабочей профсоюзной прессе, был корреспондентом газеты «Форчун» во время учредительной конференции ООН в Сан-Франциско в 1945 году. Преподавал и путешествовал. Принимал участие в политической жизни: сотрудничал с администрацией президента Рузвельта, был занесен в черные списки Комиссии по расследованию антиамериканской деятельности: «Я попал в первый такой список вместе с Полем Робсоном, так что могу теперь этим гордиться» (из интервью с А. Рефрежье). Публично выступил в защиту супругов Розенбергов и «на другой день лишился самого большого в моей жизни заказа» (из интервью с А. Рефрежье); был избран членом Всемирного Совета Мира, участвовал в движении протеста против войны во Вьетнаме. Встречался и дружил со многими выдающимися деятелями культуры XX века, с Д. Шостаковичем, Т. Манном, Д. Риверой, Д. А. Сикейросом, Ороско, М. Рейнгардтом.

В 1940 году выиграл конкурс и получил заказ на роспись здания почты в Ринкон-Аннекс (Сан-Франциско) и выполнил его после окончания второй мировой войны. А в 1953 году (разгар маккартизма) представитель штата Калифорния в конгрессе США Герберт Б. Скаддер потребовал уничтожить росписи в Ринкон-Аннекс как прокоммунистические, исторически неверные и оскорбляющие патриотические чувства истинных американцев. К своему законопроекту конгрессмен Г. Б. Скаддер приложил политический донос на художника Рефрежье объемом в семь машинописных страниц, составленный по материалам Комиссии по проверке лояльности граждан. Конгрессмена Скаддера поддерживали многочисленные и влиятельные в стране реакционные организации. В защиту художника Рефрежье выступили художники и прогрессивные деятели США и многих других стран. И ринконские росписи были спасены.

Монументальные росписи. Нет ничего удивительного в том, что в творчестве Рефрежье, художника с ярко выраженным общественным темпераментом, они занимали ведущее место. Вот краткий список его монументальных работ (сюда не вошли керамические панно и гобелены), выполненных на протяжении почти 40 лет. Серия фресок на тему вклада в культуру США выдающихся граждан германского происхождения (Нью-Йорк, 1930), фрески в детской палате больницы в Гринпойнт (1935—1936), фреска «Дом и семья» в приемной исправительного дома на Рикерс-Айленд (1937), росписи в отеле Лексингтон (1937), фреска «Деятельность Управления промышленно-строительных работ общественного назначения в области культуры» в павильоне Федерального управления общественных работ на Всемирной ярмарке в Нью-Йорке (1938), интерьер и росписи ночного кафе (Нью-Йорк, 1940), росписи в интерьерах океанских лайнеров «Президент Полк», «Люрлейн», «Индепенденс» и «Конститьюшен» (1946, 1949 и 1950), росписи в университетском медицинском центре в штате Кентукки (1962), фреска «Торжество логики и разума над предрассудками и злом» в университете г. Сиракузы (1963), (совместно со студентами университета) стеклянные витражи на фабрике в Берлингтоне и росписи в помещении больницы на Грейс сквер (Нью-Йорк, 1969), мозаика в приемном отделении психиатрической больницы Метрополитен (Нью-Йорк, 1970), пятнадцатиметровая мозаика на больничном корпусе имени Мартина Лютера Кинга (Нью-Йорк, 1963), серия росписей в Кингстонской школе, совместно с учениками школы (Нью-Йорк, 1978) *

Американские искусствоведы выделяют три периода, важные для развития монументального искусства в США XX века. В первый раз интерес к фреске возник на рубеже прошлого и нынешнего веков. Стимулом к нему послужила Всемирная ярмарка в Чикаго 1893 года. Неоклассицизм — господствующий стиль этой ярмарки — отражал официальную точку зрения, согласно которой страна в то время то ли уже вступила, то ли находилась на пороге Золотого века. США переживали период процветания — пожинали плоды бурного промышленного развития предшествующих десятилетий — и относительной политической стабильности. Правительство чувствовало себя весьма уверенно, красноречивые ораторы рисовали упоительные картины грядущего процветания. И местные власти охотно украшали здания своих судов, школ и библиотек помпезными фресками, густо заполненными аллегорическими фигурами «справедливости», «удачи» и «правосудия» в античных одеждах со скульптурными складками.

* Список составлен студентом отделения искусствоведения Виргинского университета Б. Н. Уоллисом.

Второй период подъема интереса к монументальной живописи связан с годами великой депрессии и президентства Ф. Д. Рузвельта, который пытался сохранить для нации ее художественную интеллигенцию. С этой целью руководители нового курса разработали ряд программ помощи художникам. Согласно одной такой программе около семи тысяч живописцев, скульпторов и графиков получали от правительства дотацию в размере 23 долларов в неделю. Жить на такую сумму, по словам Рефрежье, было нельзя, умереть с голоду тоже. В свою очередь Управление промышленно-строительных работ общественного назначения выделило сумму в размере одного процента от стоимости любого общественного здания на художественное его оформление. Заказы на эти работы распределялись с помощью национальных конкурсов. Таким образом президент и его администрация надеялись обеспечить работой наиболее талантливых художников и приобщить население, лишенное полноценной духовной пищи, к настоящему современному искусству.

Возможность говорить с народом захватила художников. И снова стены почтовых отделений, школ и библиотек покрылись росписями. Однако это монументальное искусство было отнюдь не ака-

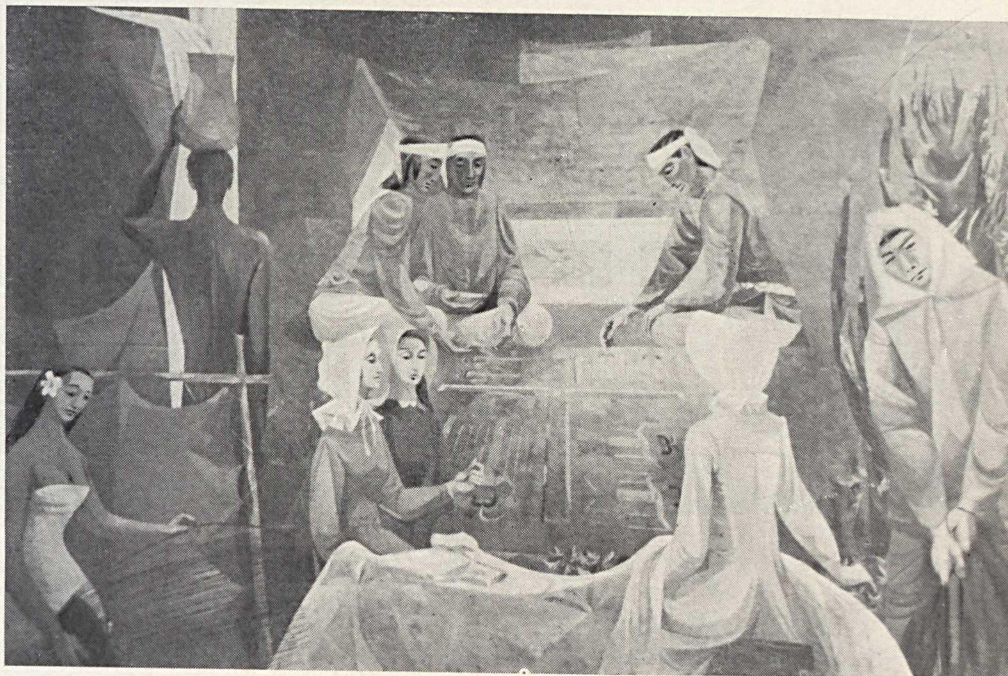
демическим, а, наоборот, патетичным, злободневным и насыщенным социальными проблемами. Недаром замечательные и неистовые мексиканцы Сикейрос, Ороско, Ривера были так популярны в те годы в США. И не случайно в 30-е годы социальная тема занимает ведущее положение в творчестве самых разных американских художников: Реджинальда Марча, братьев Сойеров, Джексона Поллока и многих, многих других. Яркий тому пример знаменитая работа Беп Шаапа «Сакко и Ванцетти» (1932). А если вспомнить, что рузвельтовское десятилетие долгие годы спустя называли «красным», что время это было годами напряженной политической борьбы, годами активизации сил левой интеллигенции и профсоюзного движения, годами крупных успехов трудящихся в борьбе за свои права, что именно тогда был создан тот политический климат, который позволил Рузвельту вступить в войну на стороне союзников, станет понятно, почему работы тех трудных лет звучат мажорно и нет в них места безнадежному отчаянию.

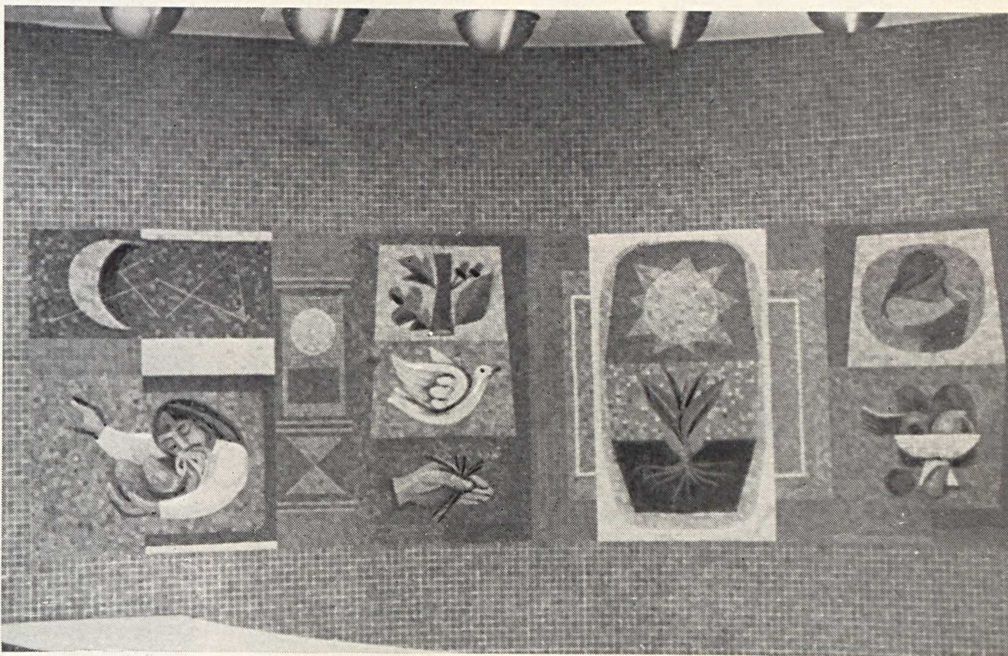
И, наконец, третий важный период в развитии монументального искусства начался относительно недавно, в конце 60-х годов. Это течение связано с борьбой американских граждан, в основном цветных, за свои права. Все началось с того, что летом 1967 года группа черных художников в Чикаго самовольно, без разрешения властей расписала «Стену уважения». Тема этой работы — вклад негров в культуру США и высокие достижения негритянского искусства. Идею подхватила молодежь. И вскоре новые самодеятельные росписи появились на стенах зданий в беднейших районах Нью-Йорка и других городов. Их авторы в основном самые неимущие американцы — цветные и белые.

Рефрежье начинал работать как монументалист во второй, рузвельтовский, период. Он оживлялся и молодел, вспоминая те далекие времена: «Мы были счастливы. Художник вдруг получил в свое распоряжение стену. И мог говорить с народом и работать для народа. Мне повезло, у меня оказалось очень сильное чувство стены. И в этом моя удача, потому что я все равно не смог бы работать для богатых, для тех, кто может покупать картины. Тогда все художники думали как я, все мы были единомышленниками. Это уже потом, когда Рузвельт умер и к власти пришел этот Трумэн, все в стране переменилось. Тогда и началось повальное увлечение разными формальными направлениями...»

К началу 30-х годов, к тому времени, о котором идет речь, Рефрежье успел получить солидную академическую выучку в Академии дизайна на Род Айленд — отсюда идет его крепкий, скульптурный рисунок — и проработать целый год в мастерской известного немецкого художника Ганса Гофмана. В 20-е годы немецкие экспрессионисты и Мюнхен привлекали к себе многих молодых американцев. В США тем временем шла борьба между регионалистами, трактовавшими милый их сердцу изрядный провинциализм американского искусства как черту национального своеобразия, и художниками, стремившимися приобщиться к современному мировому искусству.





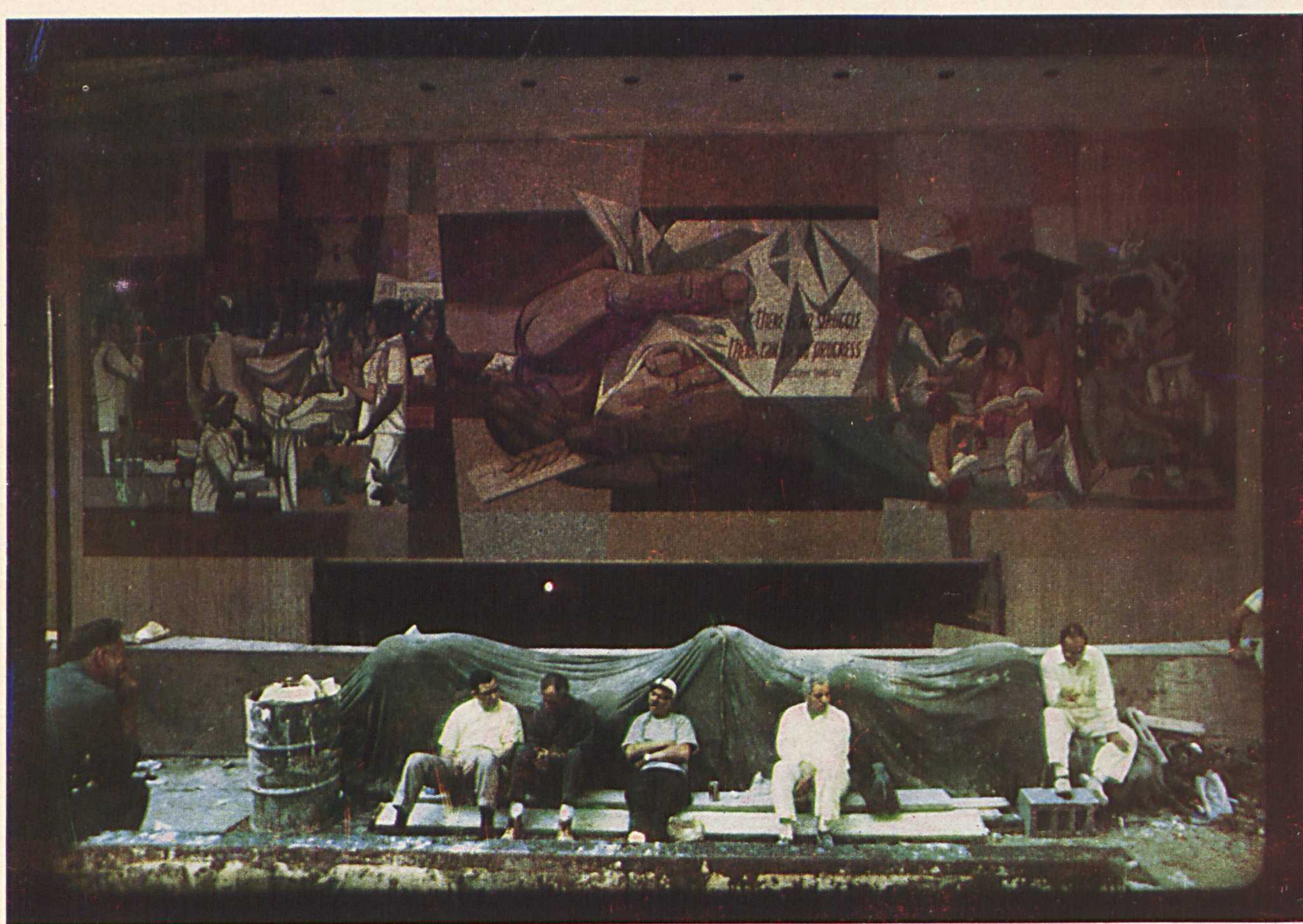


Естественно, что Рефрежье с его увлечением творчеством раннего Пикассо и Ороско, с его подчеркнутой графичностью, ломким контуром, преувеличенно геометризированными объемами и четкими цветовыми плоскостями казался тогдашнему обывателю и «чужаком», и авангардистом, и интеллигентом (в США это слово до сих пор звучит нелестно), и «красным». По смешной иронии судьбы 20 лет спустя Рефрежье упрекали в консерватизме и глухоте к новому искусству. Однако ни те, кто осуждал художника в начале 30-х за авангардизм и проевропейскую ориентацию, ни те, кто позже в 50-е годы, когда казалось, что фигуративной живописи в США вообще пришел конец, изображали его ретроградом и консерватором за то, что Рефрежье не разделил повального увлечения соотечественников экспрессивным, действенным и прочими видами абстракционизма, не давала себе труда задуматься над тем, как точно совпадает художественный стиль Рефрежье с его мировоззрением и идеологическими убеждениями.

Три фактора: годы депрессии, новый курс Рузвельта и вторая мировая война,— определили жизненный путь Антона Рефрежье. Окружающая действительность, по его словам, сделала его марксистом, и потому, несмотря на трагические события, которыми изобилует XX век, он всегда, не отступая, верил в разумность исторического процесса, в прогресс, в неизбежность торжества человеческого разума над силами разрушения и хаоса, и посвятил свое творчество борьбе за эти идеи. «Художник может сыграть большую роль в борьбе человека за разумное устройство жизни, а может вложить и свою долю участия в торжество мистицизма, хаоса и разложения»,— сказал Рефрежье на открытии своей выставки в 1951 году. Недаром одна из его работ так и называется: «Торжество логики и разума над предрассудками и злом». Тема эта пронизывает все творчество Рефрежье. Он вообще тяготел к эпическим темам глобального масштаба, ибо считал, что «любая монументальная роспись должна содержать в себе большую, обобщенную идею».

Так, на его ринконских росписях история штата Калифорния вливается в мировую историю. Строго придерживаясь фактов (жизнь аборигенных индейских племен, приход белых поселенцев, гражданская война, золотая лихорадка, землетрясение и пожар в Сан-Франциско 1906 года, строительство моста Золотые ворота), Рефрежье излагает историю штата Калифорния таким образом, что она может служить моделью истории всей Америки. От примитивной, племенной жизни на лоне природы через жестокость борьбы и поражений к созданию современной технологической цивилизации.

Так же обобщенно решает он тему «Человек и его творчество» в интерьере нью-йоркской больницы, раскрывает ее,



Росписи в клинике Майо

Росписи в больнице Метрополитен

Росписи в медицинском центре университета штата Кентукки

показывая изначальную, непроходящую роль искусства в жизни людей. «Как только человек удовлетворит первые свои потребности, — говорил Рефрежье, — обеспечит себя кровом и пищей, он начинает благоустраивать и украшать мир вокруг себя. И творчество, оно не только украшает жизнь, оно создает и самого человека, потому что только в творчестве он может раскрыться и стать личностью». Говоря о собственном подходе к творчеству, Рефрежье неоднократно повторял, что художник должен творить сознательно и рационально. Под рациональностью он подразумевал умение организовать полученную информацию в стройную концепцию или систему. Приверженначал, на резких контрастах в борьбе и столкновении, то есть диалектически. Также двойственны излюбленные темы его работ: преклонение и восхищение перед жизнью во всех биологических ее проявлениях и тема хрупкости, непрочности, уязвимости жизни, которой угрожает все: болезни, смерть, страдания, стихийные бедствия, войны и взрывы жестоких, разрушительных инстинктов. Эти темы не только сосуществуют, они как бы развивают одна другую. Землетрясение приводит к взрыву созидательной деятельности. Зверства фашистов и страдания, которые приносит людям война, заставляет народы объединиться, и они уничтожают фашизм.

исторический оптимизм и подлинный гуманизм резко выделяет Рефрежье из общего потока современного американского изобразительного искусства. И именно эти качества привлекали к художнику молодежь, тем более, что он умел и любил с ней работать. Совсем недавно Рефрежье закончил серию росписей «История Прометея», которую делал вместе с учениками Кингстонской школы. Во время работы он учил ребят основам живописной техники, рисунку и самое главное композиции и с наслаждением вспоминал об этом, потому что молодые люди учились со страстью, не щадя сил. «Я очень много с них требовал, а они старались и делали все, что могли и создали уди-





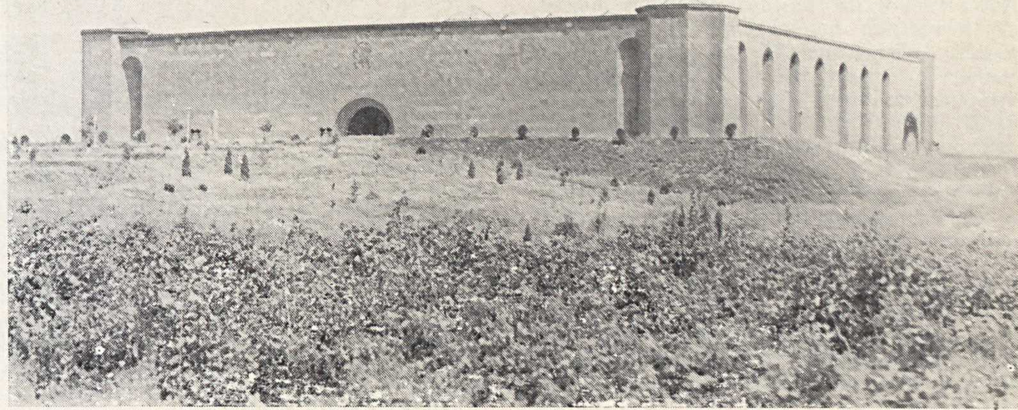
ность к логике и последовательности мышления находит отражение в ясности и завершенности его композиций. Так на панели «Антикитайская вспышка» в ринконском почтамте широкие поля шляп толпы варваров на заднем плане соединяют между собой два окна в верхней части стены, а развернутые друг к другу фигуры убийц как бы очерчивают ту плоскость, на которой по диагонали размещены тела жертв. Сложный рисунок рук и ног поверженных безошибочно ведет глаз зрителя от их страдальческих лиц вверх, к тем, кто творят произвол.

И сюжеты, и композицию своих работ Рефрежье строит на конфронтации двух

Однако в конце концов в творчестве Рефрежье человек побеждает всегда и природу, и технику, и даже самого себя.

И потому на полотнах Рефрежье человек всегда центр и организующее начало композиции. В отличие от персонажей многих современных американцев, которые изображают человека то как придаток к машине (С. Чемберлен, Г. Кеннет и др.), то как игрушку стихийных сил, сотрясающих мироздание (Р. Марч, Т. Бентон), герои Рефрежье живут в гармонии с миром, с природой и архитектурой. Они не противопоставлены другим элементам жизни, они их собирают, организуют и одушевляют, придают им смысл. Такой

вительные вещи». Рефрежье привез в Москву один из эскизов к этой работе. Худой, рыжий Прометей в джинсах летит к людям с Олимпа, несет им огонь. Москвичи могли познакомиться с ним на выставке Рефрежье, которая состоялась летом этого года в залах Союза художников СССР на Гоголевском бульваре.



Золотые руки С. Ашковой

Когда заходит речь о Стойке Ашковой — заслуженном деятеле народного искусства и мастере художественных ремесел, все, кто ее знает, не преминут сказать: «А, тетя Стойка? Золотые у нее руки!» Разумеется, речь в данном случае идет не о премии «Золотые руки», которой она была удостоена, а о том богатстве тканей и вышивок, которые она создала, об ее умении воскрешать красоту и романтику быта прошлых времен.

На юбилейной выставке, организованной в Софии Комитетом культуры, народная мастерица показала 60 образцов всех видов текстиля, созданных ею на протяжении половины столетия: половики, шерстяные ковры с длинным ворсом, скатерти, подушки, занавески, мужские и женские национальные костюмы, которые носили жители Самоковского края много десятилетий тому назад, вышивки, галуны, кружева... Многочисленные посетители выставки встретились со свежими и жизнерадостными произведениями, исполненными в подчеркнуто светлых тонах. Среди экспонатов Стойки Ашковой преобладают так называемые «веселые половики», ворсистые ковры цвета воды горных озер или выдержанные в мягких тонах заходящего солнца.

Стойка Ашкова следует традиции, но при этом вносит в свои произведения и новые элементы, свойственные ее индивидуальному видению. Старинные мотивы она осовременивает с чувством меры и красоты.

Оригинальное творчество Ашковой вызывает живой интерес художественной общественности Болгарии.

Свой дом народная мастерица превратила в небольшой этнографический музей. В нем она сохранила атмосферу быта старого села Говедарци с неизменным низким круглым столиком — софрой и рундуками-миндерами, пестрыми половиками и лужеными медными котелками. Самобытная болгарская атмосфера, красивые ткани и вышивки, очарование былых времен одинаково привлекают и русских, и канадцев, чехов и греков...

В маленьком доме Стойки Ашковой встречаются любители народного творчества со всех концов мира.

Л. Ананиева

Яркое искусство побратимов

В сентябре в Симферопольском художественном музее прошла выставка прикладного искусства Калочского краеведческого музея Бачкишкунской области ВНР. В просторном зале разместились образцы венгерского народного творчества — знаменитые калочанские вышивки, роспись по фарфору, всемирно известные кружева мастеров из Кишкунхалаша.

Открыл выставку начальник областного управления культуры Г. В. Ивановский. Выступивший на открытии выставки заведующий отделом пропаганды и культуры Бачкишкунского обкома ВСРП Шандер Гера рассказал о богатейших традициях придунайского калочанского народного творчества, о том, как ныне объединенные в социалистическом кооперативе мастера прикладного искусства Калочи развивают эти традиции, создают новые произведения.

В открытии выставки приняли участие заведующая отделом культуры обкома Компартии Украины Л. А. Ермоленко, заведующий отделом зарубежных связей обкома партии Э. И. Малиенко, председатель Крымской организации Союза художников УССР Л. В. Лабенок, со стороны гостей — заведующий отделом культуры Бачкишкунского облисполкома Чаба Сабо, заведующая отделом культуры Общества венгеро-советской дружбы Миклошане Шмеек.

Газ. «Советский Крым»

Новый музей Армении

13 сентября 1978 года гости и участники Второго международного симпозиума по проблемам армянского искусства торжественно открыли Государственный музей этнографии Армении.

В музее развернута экспозиция на тему «Декоративное и прикладное искусство Армении с древнейших времен до наших дней», которая представлена шестью разделами.

Первый раздел посвящен камнеобработке на Армянском нагорье. В хронологическом плане это самый обширный отдел, начиная с трехсоттысячелетних каменных орудий и кончая постаментом хачкара из Агулиса, сделанным в 1836 году.

В армянском искусстве хачкары составляют особую область декоративного искусства. Имеющиеся в экспозиции хачкары из Ариндж а и Норадуза дают возможность увидеть развитие этой замечательной отрасли армянского искусства в X—XVI веках.

Отдельный зал музея посвящен гончарному искусству. Здесь можно ознакомиться с культовым очагом 3 тыс. до н. э., привезенным из Шенгавита, культовыми и бытовыми керамическими сосудами из Шенгавита, Золакара, Лчашена. В музее довольно хорошо представлена армянская средневековая керамика, которая, начиная с IX века, переживает свое возрождение. Знакомит экспозиция с армянской керамикой XI—XIII веков. Она несет на себе влияние керамики мастеров Византии, Ирана и Междуречья: те же формы, те же зооморфные мотивы, изображение того же четырехлистного растения. В музее имеются такие образцы общеизвестного двинского фаянса, того самого фаянса, который на Ближнем Востоке и в Передней Азии продавался как китайский.

Армения считается одним из древнейших центров металлообработки, обстоятельство, обусловленное наличием на Нагорье крупных месторождений металла. Изделия местных мастеров — оружие, орудия труда, медные предметы домашнего употребления, художественные предметы и украшения — знакомят с принципами металлообработки и традициями. Особый интерес вызывают три бронзовые статуэтки 2 тыс. до н. э. из Степанаванских и Ширакаванских раскопок. Среди них можно выделить найденную в Ширакаване статуэтку воина со львом, которая по некоторым данным является малоазиатским наирийским божеством солнца.

Всегда многолюдны залы музея, в которых экспонируется ковроделие, и это не случайно. Армянские ковры в Передней Азии всегда конкурировали, а по некоторым качественным особенностям и превосходили персидские ковры. Ворсовые и безворсовые (так называемые карпеты) ковры являются той отраслью прикладного искусства, где в большей мере выражаются особенности художественного вкуса народа, его потребность сохранить национальные традиции. В армянских коврах, как в энциклопедии народных художественных традиций, можно увидеть элементы орнамента и образы, сложившиеся в других видах искусства. Здесь и прекрасные розетки хачкаров, и хораны миниатюр, и изображение змей и драконов — характерный орнамент армянской керамики. В музее демонстрируются различные типы ковров: вишапагорг и арцвагорг, ковры с изображением древа жизни.

Экспозиция заканчивается в центральном зале музея, где представлено современное декоративно-прикладное искусство Советской Армении. Нельзя не сказать об архитектурных особенностях этого зала.

Зал делится на три части, каждая из которых, окруженная арками, завершается стеклянным куполом-«ердиком», через который зал получает естественное освещение. Арки зала покрыты рельефными изображениями орлов с булавами и молотами, которые еще с урартских времен являлись символами силы и труда. Невольно возникает желание преклониться перед святой памятью архитектора Исраеляна — создателя уникального здания музея, в котором воплотились лучшие традиции зодчества Армении.

В зале прекрасная акустика, здесь каждое воскресенье устраиваются концерты камерной музыки. И это акцентирует в содержание экспозиции и всего комплекса музея идею непрерывного духовного движения народа к высоким художественным образцам.

А. Галстян

Архитектура — детям

В сентябре 1979 года в Центральном Доме архитектора проходила выставка «Архитектура — детям». Открывая эту выставку президент Международной демократической федерации женщин Ф. Браун подчеркнула огромную роль, которую призвано играть зодчество в деле гармонического развития детей, отметила значительные успехи, достигнутые в этой области Советским Союзом. Приуроченная к Международному году ребенка выставка информировала о впечатляющих масштабах строительства разнообразных типов детских учреждений и представляла (к сожалению, несколько фрагментарно) ряд построек, реализованных в последние годы архитекторами Москвы, Ленинграда и союзных республик.

В большинстве показанных объектов прослеживается общая тенденция усложнения и обогащения композиционных приемов и пластического языка архитектуры, стремление к раскрытию в объемно-пространственной и конструктивной структуре архитектурно-художественного образа, выражающего специфику их функционального назначения. Особенно острыми образными характеристиками отличается архитектура музыкальной школы «Лира» в Москве, детской спортшколы и двух ПТУ в Ленинграде, Дворца пионеров в Челябинске. В архитектуре для самых маленьких (детские сады в городах Тольятти, Набережные Челны, экспериментальный детский сад «Солнышко» в Москве) заметно стремление ориентировать образное решение на особенности детского восприятия (более мелкий масштаб, «затейливость» композиции). Инте-

ресные поиски планово-пространственной структуры, представляющие и эксперимент в области организации учебного процесса, проведены литовскими архитекторами в решении средней школы квартала Лаздинай г. Вильнюса.
Комплексностью композиционного подхода, активным использованием художественных возможностей не только «объемной» архитектуры, но и ее предметно-пространственного окружения с привлечением разнообразных приемов благоустройства территории (пластические искусства, малые формы, мощение, дендрология) отличаются новый Дворец пионеров в Кирове, молодежный лагерь «Спутник» в Сочи, средняя школа в жилом районе Вешняки — Владычино в Москве. Взаимосвязь архитектуры с другими пластическими искусствами — один из наиболее интересных аспектов почти всех представленных на выставке работ. Значение синтеза искусств в архитектуре для детей особенно велико. В настоящее время накоплен значительный опыт творческого сотрудничества ряда проектных организаций с живописцами, скульпторами и дизайнерами. В качестве интересного примера можно было бы привести постоянную совместную работу коллектива ЦНИИЭП учебных зданий (архитекторы К. Френкель, Л. Газеров, М. Дрожжин, А. Пешков, В. Савицкий) с художниками Б. Широковым, М. Шмаковым, В. Аксеновым, Ю. Рукавишниковым, Б. Казаковым, Г. Лавровской и другими.
Параллельно с экспозицией работ архитекторов были выставлены объемные композиции детей, занимающихся в Университете культуры школьников при ЦДА, руководимом московскими архитекторами. Цель университета — развить у школьников 6—9 классов творческую фантазию, пространственное мышление, общую культуру. Там же экспонировались детские рисунки изостудии при ЖЭК-21. Этой изостудией в течение 12 лет руководит архитектор Г. Рождественский.
Деятельность изостудии многопланова, наряду с общим художественным развитием детей, воспитанием у них чувства цвета и композиции студия дает старшеклассникам необходимую подготовку по академическому рисунку, достаточную, как правило, для поступления в архитектурный институт. Особый интерес представляют эксперименты по развитию навыков коллективного творчества и выполнению заданий для реальной жизни. Живописные работы учащихся студии украшают интерьеры ряда московских предприятий и учреждений. В настоящее время дети разрабатывают эскизы росписи небольших стен, заборов стройплощадок и других временных сооружений Ленинского района. Утвержден проект и выделены материальные средства на выполнение учащимися студии щитов-стенок, которые будут оформлять детские площадки внутриквартальных пространств к открытию Олимпиады-80 в Москве.
Соединение «детской» и «взрослой» экспозиций в одном зале ЦДА представляет один из любопытных аспектов выставки. Совместный показ профессионального творчества, направленного на формирование гармоничной жизненной среды, и «непрофессионального» видения детьми своего предметно-пространственного окружения является удачной находкой устроителей выставки и затрагивает очень актуальную проблему обратной связи при создании архитектуры для детей.

Н. Соловьев

Награды Академии художеств СССР

Академия художеств СССР присудила медали и дипломы за лучшие произведения изобразительного искусства 1978 года. Среди награжденных следующие художники монументального, декоративно-прикладного и народного искусства.

Золотая медаль

Садыков Т. С. (Фрунзе) — за Памятник борцам революции; Чайков И. М. (Москва) — за скульптурную композицию «Баскетбол» и портрет поэта Расула Гамзатова.

Серебряная медаль

Башков В. И. (Ленинград) — за монументальную роспись «От лучины до завоеваний космоса» в Доме политпросвещения Житомирского обкома КП Украины; Ямщиков С. В. (Москва) — за вновь открытые произведения древнерусского искусства и русского искусства XVIII века.

Дипломы

Егиазарян К. Г., Казарян А. А. (Ереван) — за гобелен-занавес «Цвети, наш край» для Усть-Каменогорского дворца культуры;
Кролле И. Л. (Рига) — за декоративную композицию «Времена героев» (шамот);
Курилов А. С. (Гусь-Хрустальный) — за серию спортивных призов: «Баскетбол», «Штангистам», «Эстафета», «Борьба», «Водное поло», «Бег» (хрусталь);
Малолетков В. А. (Москва) — за триптих «Герои кубинской революции» (шамот);
Мигаль Б. Г. (Ленинград) — за гобелен «Магистраль. БАМ».

Народные мастера Оренбургского пуховязального промысла:

Абдуллина Ш. А., Ишмухаметова С. Ю., Мухаметова М. З., Скопцова М. М., Федорова О. А., Шафикова Ф. Ш.— за сохранение и развитие традиционной ажурной вязки платков «паутинка» и создание новых высокохудожественных образцов изделий.

От сюрреализма — к археологизму

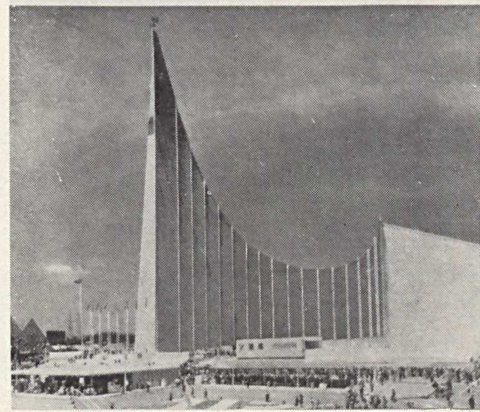
«Фроттажи, коллажи, рисунки, графика, книги» — так называлась выставка Макса Эрнста, скончавшегося в 1976 году. Никогда еще не было собрано вместе так много картин, рисунков и скульптур Макса Эрнста, как на персональной выставке в Мюнхене. Эрнст использовал приемы коллажа — вырезал из старых книг гравированные изображения фигур, предметов и вклеивал их в новые, современные ему книги. Еще один метод сюрреализма, который можно видеть в произведениях Эрнста,— фроттаж: в неясных пятнах текстуры различных материалов отыскиваются некие изобразительные мотивы. Эрнст снимал отпечатки со стен сталактитовых пещер, воспроизводя их своеобразную поверхность в своих работах. Любопытно отметить, что приемы Эрнста продолжили представители одного из последних направлений неоавангардизма — так называемые «археологисты». В работах этих художников критики видят отражение глубоких противоречий между рационализмом капиталистического общества и попыткой утвердить независимость художественного и поэтического воображения.

Яр. Бубнова

Тоска по прошлому

Основа экспозиции Симоны Бенмюсса — около двух с половиной тысяч различных документов, хранившихся в одной семье. Они рассказывают о жизни этой семьи на протяжении нескольких десятилетий прошлого века, в основном — трех женщин, большая часть жизни которых прошла в четырех степах своего дома: матери и двух ее дочерей. «Через утраченное время» — так называлась выставка Симоны Бенмюсса в Музее декоративного искусства в Париже. Сувениризм — одно из направлений неоавангардистского искусства, представители которого разными способами пытаются воскресить прошлое — будь то исторически отдаленный отрезок времени или уже ушедшая жизнь одного человека. Экспозиция сопровождалась звучанием магнитофонной ленты, на которой записано двести пятьдесят отрывков инсценированных разговоров действующих лиц. В экспозиции выставлены рисунки, коллажи, куклы, украшения, ящики, мебель, «дневники уроков и поведения».
Связанный, очевидно, с веяниями моды, ретросувениризм — любование и тоска по прошлому — противопоставляется жестокости и цинизму современного буржуазного мира.

Б. Ярославова



Раздел искусствознания, занимающийся монументальным искусством, не только имеет дело с очень сложным художественным феноменом, но и постоянно сталкивается с рядом совершенно специфических сложностей.
Прежде всего, монументальное искусство — один из самых общественно-значимых и поэтому наиболее официальных видов искусства. В оценке монументальных произведений важнейшее, а иногда и решающее значение приобретает их конкретная тема, отношение общества к данной теме, эволюция такого отношения и т. д. С другой стороны, являясь в большинстве случаев частью архитектуры, такие произведения (так же, как и архитектура) не отождествляются в общественном сознании лишь с профессиональной деятельностью художников, но воспринимаются как результат труда многих людей разных профессий, как функциональные и материальные ценности, на которые затрачены общественные средства и создание которых было санкционировано коллективной волей. Все это (что, к слову сказать, еще сильнее проявляется в архитектуре) как бы «ограждает» произведения монументального искусства от возможных претензий художественной критики, цель которой — дать анализ произведения и его нелицеприятную оценку с художественной точки зрения — остается тем не менее общественно нужной, прежде всего — в качестве одной из важных обратных связей между обществом и искусством, обществом и художником.
Очевидны и другие объективные трудности: собирание и осмысление материалов монументального искусства очень сложно и в связи с прикрепленностью его произведений к определенному гео- и топографическому пункту, и с наибольшей неадекватностью любого вида репродукций репродуцируемому произведению. Здесь даже простое сравнение двух произведений вырастает в проблему.
Отсюда бедность соответствующей литературы, неразработанность методики, отсутствие каких-либо установившихся способов и приемов не только анализа, но и фиксации практики монументального искусства, которая, как известно, становится за последние годы все более широкой, а ориентация в ней — все более непростой.
Серьезным событием в этой области стал выход капитального альбома В. П. Толстого о советском монументальном искусстве *, подготовка которого проходила с регулярным участием Комиссии СХ СССР по монументальному искусству. По типу издания, хронологическим границам и издательскому макету книга входит в серию обобщающих капитальных изданий, посвященных разным жанрам советского искусства.
Иллюстративная часть книги, составляющая ее смысловую и количественную ос-

* Монументальное искусство СССР. М., «Советский художник», 1978. Автор-сост. В. Толстой. Редактор Г. Конечна. Художник В. Белан.

нову, подготовлена под руководством автора и, за исключением ретроспективы, почти целиком, специально для данного издания выполнена фотографом С. Онановым. Главную задачу съемки составители видели в документальном репродуцировании произведений монументально-декоративного искусства. В итоге образовался огромный иллюстративный фонд, зафиксировавший объекты, разбросанные буквально по всей территории СССР. Уже одно это является важным событием и дает богатый материал как для изучения нашего современного искусства, так и для его самоосмысления.

Макет книги — типовой и едва ли достаточно подходящий для данного случая из-за отсутствия в главной части книги, посвященной современности, внутреннего ритма, визуальных членений, пауз и т. д. Огромный альбом типологически однородного материала характером макета не только отразил широко распространенную в рассматриваемом виде искусства повторность тем, образов, приемов и т. д. (что, судя по тексту, не было так задумано автором), но и зрительно усугубил это впечатление, обусловил некоторую монотонию макета, вступив в противоречие с пафосным строем большинства репродуцируемых произведений.

Рассматриваемая книга при решительном преобладании иллюстративной части над текстом (причем уровень печати иллюстраций вполне удовлетворяет задаче издания) прослеживает развитие советского монументального искусства от революции почти до сегодня. При этом преимущественное внимание уделено современному этапу, а наряду с оценкой исторической и современной практики автор затрагивает ряд теоретических и методологических проблем.

При крайней малочисленности имеющейся литературы (библиография называет всего 22 издания 1958—1977 годов) задачи, стоявшие перед автором, были безгранично широкими. Показать ли сложный процесс только на лучших образцах (например, богатую практику мексиканской монументальной живописи мы долго знали только через произведения Риверы, Ороско и Сикейроса) или, напротив, дать его возможно полную картину (например, в ГДР издаются капитальные каталоги новых монументальных произведений, где каждое характеризуется по единой развернутой схеме)? В. Толстой избрал средний путь: представленные в альбоме произведения отобраны, несомненно, как сравнительно лучшие, но при этом они складываются в относительно полную и равномерную панораму. Представлены все исторические этапы, все типы монументальных произведений, работы из всех союзных республик, показаны образцы творчества очень многих художников и т. д.

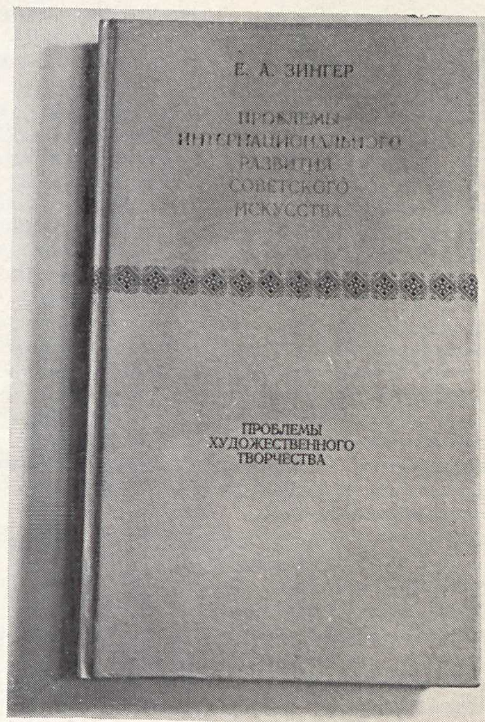
Автор решительно избирает не лирическую, а эпическую трактовку темы: намеренно стремится к объективности, избегает подчеркнуто личных оценок, не высказывает своих собственных пристрастий. В результате книга достаточно объективно фиксирует современный этап в жизни монументального искусства как в практике, так и в части принятых оценок современного и исторического опыта. Она вполне соответствует характеру выставок, практике художественных советов, подбору материалов в «ежегодниках» и периодической печати, всем «обоймам» произведений, пропагандирующихся на профессиональных конференциях, симпозиумах и т. д. В. Толстой, по всей видимости, хотел создать своего рода зеркало нашей суммарной коллективной практики, «кодифицировать» то, что до сих пор имело значение «обычая». И эта задача ему в основе удалась.

Рассматриваемая книга в значительной степени отражает те особенности монументального искусства, которые связаны с его общественно-функциональной ролью, государственностью, официальностью. Для данного вида искусства (и данного вида издания) это представляется закономерным. Вместе с тем обильный материал, содержащийся в книге, дает основу для многообразных размышлений, суждений и выводов о сегодняшних итогах и дальнейших путях нашего монументального искусства, суждений, может быть, и не запрограммированных непосредственно при подготовке книги.

При ограниченности объема текста, неоправданными выглядят, по-моему, как раз отступления от «принципа зеркала»: так кажутся необязательными здесь суждения о самой природе монументального искусства (этому посвящено введение), а отдельные следы злободневной полемики как-то не соответствуют общему эпическому тону.

С другой стороны, появление книги В. Толстого еще раз напоминает, что опыт монументального искусства не может быть достаточно освещен ни в единственном издании, ни в изданиях какого-то одного типа. Назрела необходимость стимулировать оживление литературы на эту тему и при этом обязательно стремиться к ее жанровому многообразию: наряду с официальными изданиями нужны книги и статьи полемические, личностные, критические, посвященные различным локальным темам и проблемам и т. д. Количественное и жанровое расширение такой литературы совершенно необходимо для более полного ознакомления с богатой практикой монументального искусства и, главное, для его более успешного дальнейшего развития.

А. Стригалев



Книга Е. Зингер «Проблемы интернационального развития советского искусства» — первая в своем роде. Правда, автор дает в конце своего сочинения библиографию вопроса на 7 страниц убористого текста. Но в этом списке (если не считать журнальных статей на частные темы) нет ни одной обширной работы, которая специально была бы посвящена национальной проблематике современного советского изобразительного искусства. И уже поэтому книга Е. Зингер заслуживает особого внимания.

Она, эта книга, чрезвычайно своевременна. Национальный стиль, национальные художественные школы, их взаимоотношения и взаимодействия с общественной жизнью, с традициями, с творчеством иных народов, наконец, понимание единства и всеобщности художественного развития человечества — все это жгуче актуально, все это служит ныне предметом нескончаемых споров и обсуждений в среде мастеров искусства, критиков, зрителей. Ведь именно на протяжении последних полутора-двух десятилетий как никогда бурно развивался процесс формирования, развития, обновления национальной стилистики во всех областях советского изобразительного искусства.

Дав во вступительных главах обстоятельную и хорошо систематизированную сводку общих положений о национальной культуре, «о некоторых аспектах национального и интернационального развития в современной советской культуре», Е. Зингер переходит затем к сложно-дискуссионным вопросам, связанным с этой тематикой.

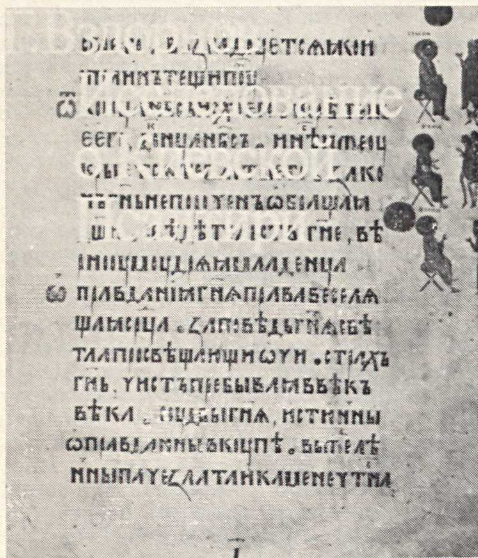
Иногда автор дает как бы контурный абрис проблемы, иногда предлагает свои решения и выводы, стремясь подняться над долголетней полемикой. Можно соглашаться или не соглашаться с предлагаемыми решениями, но они всегда широко и развернуто аргументированы автором и заставляют размышлять, сопоставлять, словом, искать истину. Говоря, например, об острейшем вопросе «стиль и стилизация», Е. Зингер стремится найти динамически-гибкую систему подхода к нему. Она пишет, что «поскольку в искусстве отпечатываются определенные склады психологии, его развитие представляет собой не равномерный, «непрерывный» процесс, но также живое, субъективное отражение социально-исторической среды, где дают себя знать перерывы постепенности...» (стр. 92). Это тонко замечено. Стилевая ситуация в национальных школах может быть долгое время недвижной, но затем, бывает, изменяется рывками, с резкой скачкообразностью. Наше время дает множество примеров этого (и Е. Зингер в своей книге такие примеры приводит и рассматривает). Еще существеннее то, что при всех «перерывах постепенности» процесс развития национального стиля вообще не представляет собой какой-то однозначной и однонаправленной динамики: ведь, кроме эволюции формы, к этой области в полной мере относятся и ведущие моменты общественной истории нации и, разумеется, духовное содержание жизни. Вот почему, как пишет Е. Зингер, «чем выше развито искусство того или другого народа, тем труднее привести все разнообразие создающих его творческих индивидуальностей к единому «общему» формальному знаменателю, тем меньшую роль играет самостоятельное значение специфически «национальных» приемов» (стр. 97—98). Это смелое и решительное определение четко раскрывает принципиальную позицию автора в той острой дискуссии, что бушует, не стихая, вокруг проблем национального стиля. При этом Е. Зингер на множестве локальных вариантов показывает, как именно дает себя знать национально-формальная традиция в условиях современности и какие изменения она переживает. В общем это делается в книге убедительно. Но некоторые сложные, «ускользающие» моменты национальной стилистики порою рассмотрены автором с известной резкостью. Например, Е. Зингер отбрасывает «с порога» даже возможность суждения, в силу которого «Кустодиев более «национален», чем, скажем, Серов». Говорить что-либо подобное, полагает автор, немыслимо, ибо «Серов глубже многих современных ему художников отразил существенные стороны русского общества на рубеже XIX и XX столетий» (стр. 89). Тут какие-то оттенки определений требуют известного уточнения. Да ведь, пожалуй, Кустодиев-то и в самом деле более «национален», чем Серов, ибо он, Кустодиев, ближе стоит к вековой стихии русского фольклора, декоративно-пластического чувства, праздничпо-поэтических представлений. От этого никуда не уйдешь. И то, что Серов был «глубже» многих, в том числе и Кустодиева (а это действительно и несомненно так), еще не сделало его автоматически более национальным. Очевидно, дело тут в том, что «глубина» Серова достигнута такими художественными средствами, которые еще не нашли глубокого родства с национально-народными традициями. Тут сложная диалектика! И во всяком случае есть здесь о чем подумать. Это относится и к определению национальной сущности творческого развития некоторых советских художников, очень разных, от А. Пластова до А. Дей-

---

Е. А. Зингер. Проблемы интернационального развития советского искусства. М., «Советский художник», 1977.

неки. Как мне кажется, в главе «Стиль и стилизация» Е. Зингер несколько недооценивает устойчивость тех изначальных форм народно-национального искусства, которые она именует «архаическими». Обновление национальной стилистики идет чаще всего через развитие (но не ломку и тем более отмену) этих изначальных форм, которые как бы «просвечивают» через любые, пусть даже самые острые и решительные формы новизны в искусстве каждой нации.
Естественно и неизбежно, что тезисы и оценки, встречающиеся в книге Е. Зингер, зовут к размышлениям и спорам. Это не слабость, а ее несомненное и значительное достоинство. Сколько мы знаем сочинений на ту же тематику, которые буквально топят реальное содержание национальных проблем в потоке общих слов и бездоказательных деклараций. Книга Е. Зингер при всей ее теоретической направленности и стиле суждений, осязаемо-конкретна. Во второй ее части вопросы интернационального развития советского искусства рассматриваются уже на примерах отдельных школ и индивидуальных художественных судеб. Тут теория и критика соседствуют, стремясь обогатить друг друга.

А. Каменский



ФОТОТИПНОЕ ИЗДАНИЕ КИЕВСКОЙ ПСАЛТИРИ

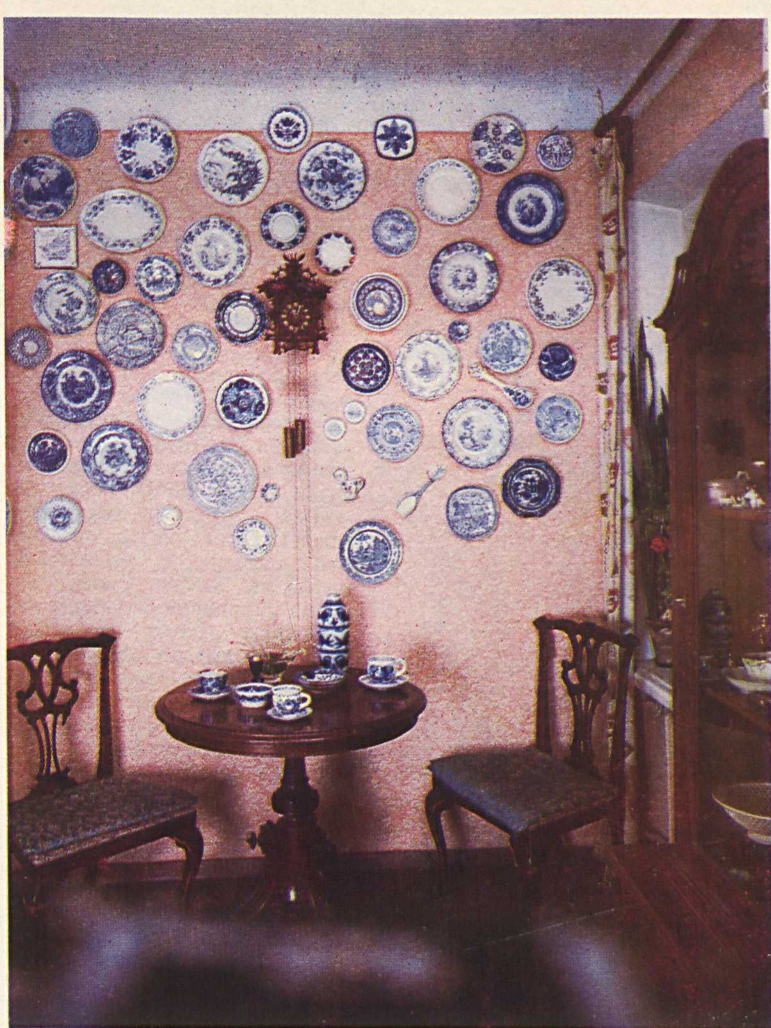
Одна из самых знаменитых, роскошно декорированных древнерусских рукописных книг «Киевская псалтирь» была написана московским протодиаконом Спиридонием в 1397 году в Киеве. Эта рукопись украшена многочисленными иллюстрациями (отдельных сюжетов в ней более 300) и заглавными буквами, расположенными на 229 листах.
Рукопись вошла в историю русского искусства, вызвав в последующие века появление целого ряда подражаний и даже довольно точных копий. Однако она представляет собой не только часть древнерусского искусства, но и византийского. Книга была выполнена по не дошедшему до нас византийскому образцу XI века. По ее художественному оформлению мы можем представить себе, какими были миниатюры копируемой рукописи, созданной в одном из лучших скрипториев Византийской империи — Студийском монастыре Константинополя. Миниатюры древнерусские мастера повторили довольно точно. Так как псалтирь была написана в Киеве, то она стала неотъемлемой частью не только великорусской, но и украинской культуры, памятников которой XIV века дошло до наших дней очень мало.
И вот, наконец, в 1978 году в издательстве «Искусство» вышло в свет фототипное издание Киевской псалтири*. Фотографии рукописи выполнены Э. И. Стейнертом. Они отвечают самым высоким требованиям, которые можно предъявить к изданиям такого рода. Воспроизведения максимально приближаются по цвету к оригиналу — задача чрезвычайно важная и трудно осуществимая, особенно для передачи золота, столь обильного в миниатюрах этого рукописного памятника. Воспроизведения отличаются четкостью, которая особенно важна в изображении мелких, тщательно выписанных персонажей, разбросанных на полях Киевской псалтири. Особо следует отметить, что фотографии рукописи выполнены в размерах подлинника. Это необходимое требование, которое не всегда, правда, осуществляется в наших изданиях. Художник М. Г. Жуков оформил книгу с большим вкусом и пониманием особенностей средневековой книги.
Итак, мечта тех ученых, которые вслед за знаменитым византинистом Н. П. Кондаковым, еще начиная с конца прошлого века писали о необходимости издания Киевской псалтири, осуществлена. Издание рукописи в течение многих будущих десятилетий будет использоваться специалистами всего мира. И это поможет им сделать многие новые открытия, предугадать которые сейчас невозможно.
Издание Киевской псалтири сопровождается исследованием Г. И. Вздорнова. В своей работе, составляющей второй том, Г. И. Вздорнов отражает многие вопросы, связанные с Киевской псалтирью, а также дает ее описание и толкование миниатюр. Он много внимания уделяет возникновению Киевской псалтири, личностям ее писца и заказчика, общим вопросам, связанным с копированием в средние века древних памятников, роли византийско-русских отношений, значению текста псалтири в средневековой культуре. Иными словами исследование Г. И. Вздорнова значительно шире тех задач, которые обычно ставят перед исследованием, сопровождающим издание памятника и имеющим конкретное отношение только к нему.
На одной из первых страниц своей книги (с. 21) Г. И. Вздорнов излагает свою точку зрения на то, каким должно быть исследование средневековой рукописи. Г. И. Вздорнов, будучи искусствоведом, полагает, что основным следует считать изучение лингвистическое и палеографическое. Почерк, каким написан текст, а также особенности языка текста, дают, по его мнению, больше оснований для точной характеристики средневековой книги, чем искусствоведческий анализ ее иллюстраций. В известной мере он прав.
С большой тщательностью Г. И. Вздорнов восстанавливает историю рукописи с момента ее написания. Он излагает свою гипотезу о происхождении рукописи, заключая, однако, эту главу утверждением, что все его исследование по вопросу о возникновении Киевской псалтири носит всего лишь предположительный характер (с. 33). Г. И. Вздорнов предполагает, что рукопись была написана протодиаконом «на досуге» (с. 31), то есть для него это занятие не имело того важного смысла, какой оно обычно приобретало для средневековых писцов, считавших это духовным подвигом. Среди всех средневековых писцов таким образом Спиридоний представлял исключение. Псалтирь выполнялась в короткий срок пребывания Спиридония в Киеве, а затем была проиллюстрирована двумя московскими художниками (с. 75).
Г. И. Вздорнов считает, что псалтирь была создана в мастерской, существовавшей при московской митрополичьей кафедре (с. 26), о которой, следует заметить, нам пока ничего не известно. Г. И. Вздорнов между тем не опровергает и существующую точку зрения, что псалтирь была оформлена в рукописной мастерской Троицкого монастыря, в которой работали многие писцы и художники и в которой могли находиться византийские рукописи, вышедшие из Студийского монастыря Константинополя.
Обращаясь к исследованию самих миниатюр Киевской псалтири — основной главе своей работы, Г. И. Вздорнов обходит, однако, молчанием многие из них. Так, он совсем не упоминает о той, которая расположена на листе 1, даже не указывает, считает ли он ее более поздней или современной другим. Он не предлагает своей интерпретации миниатюр на листах 2 и 33, отвергая без всяких оснований уже существующую точку зрения (*В. Д. Лихачева.* Изображения иконоборцев и иконопочитателей на листах Киевской псалтири.— Сб. «Древнерусское искусство», М., 1974).
Г. И. Вздорнов хорошо знает все многочисленные исследования по оформлению псалтирей, как византийских, так и русских (но, к сожалению, игнорирует западные псалтири, оформление которых развивалось во многих аспектах аналогичным образом).
В знании истории вопроса — основная ценность его исследования, так как здесь в отличие от других частей своей работы он может уже не предполагать, а стараться как можно точнее изложить точку зрения своих предшественников. Однако точностью историографическая часть его книги не отличается.
Так он (с. 98), ссылаясь на страницы 159—160 книги М. В. Алпатова «Андрей Рублев» (М., 1972), приписывает утверждение, что Феофан Грек оказал главное влияние на формирование творчества А. Рублева, замечательному советскому искусствоведу. Между тем, М. В. Алпатов в том месте своего исследования, на которое ссылается Г. И. Вздорнов, пишет: «Однако, учеником его (Феофана Грека) Рублев не стал в самом существенном, в понимании искусства от него отошел». Указывая, что автор этих строк считает протооригиналом Киевской псалтири Студийскую рукопись, Г. И. Вздорнов обходит молчанием все основные доводы, не упоминая даже моей статьи «Миниатюры Киевской псалтири и их византийские источники» (сб. «Книга и графика». М., 1972, с. 38—47). Он не согласен (с. 75) относительно того, что на листе рукописи 88 изображен защитник почитания икон знаменитый Феодор Студит, которого обычно изображали именно рядом с этими строками текста в византийских псалтирях. Г. И. Вздорнов считает, что здесь изображен некий Феодул. При этом он указывает, будто бы я пишу о наклонном «ρ», предпочитая греческий вариант в написании имени. Ничего подобного у меня нет. Об этом я вообще не пишу, считая, что в данном случае не имеет значения по-русски или по-гречески с ошибкой (ошибки подобные обычны в Киевской псалтири) писал писец. Он не написал «ρ», так как, как я указываю, сократил слово, завершив его знаком сокращения. Мои аргументы совсем иные, и Г. И. Вздорнов их даже не изложил (см.: «Искусство книги. Константинополь. XI в.». М., 1976, с. 100).
В заключение хочется поставить вопрос о том, правильно ли понимают наши издательства тип статей, которыми должны сопровождаться дорогостоящие воспроизведения рукописей. Ведь все гипотезы и предположения Г. И. Вздорнова носят предварительный, а иногда и неточный характер и могли бы быть изложены, если уж автору хочется, в особых статьях. Издание, рассчитанное на века, должно быть сопровождено только точным описанием рукописи и библиографией изучения. Тщательное исследование ее — дело будущего.

В. Лихачева

---

* Киевская псалтирь. *Г. И. Вздорнов.* Исследование о Киевской псалтири. Издательство «Искусство», М., 1978.

Синие тарелки



В моей коллекции, расположившейся на стене, собрано более 70 плоских фарфоровых и фаянсовых изделий, в основном тарелок и блюд различных форм и размеров. Собрание не имеет хронологических рамок, оно не ограничено также территориальным принципом. В нем представлены вещи как XVIII и XIX веков, так и нашего времени, произведения разных национальных школ, авторские образцы и заводская продукция. Объединяет всю коллекцию только кобальтовый декор, который может быть исполнен техникой печати, ручной росписи или деколи.

Итак, в коллекции безраздельно господствует кобальт. Подглазурные кобальтовые росписи на фарфоре и фаянсе отличаются поразительной красотой. Палитра кобальта меняется от густо синего, почти черного бархатного цвета, через звонко васильковый к бледно-голубым, напоминающим легкие тени тонам. Кобальт (вернее, его соединения) — это один из немногих красителей, выдерживающий высокую температуру политого обжига у фарфора. Одним из привлекательных свойств является его прозрачность. Живописные мазки, наложенные на изделие художником, просвечивают один из-под другого, создавая неповторимую игру цветовых переходов, мягкость очертаний рисунка, «воздушную» атмосферу.

Свое имя кобальт получил в 1735 году от шведского химика Г. Бранда, когда ему удалось, наконец, после длительных и безуспешных опытов выделить впервые металл в чистом виде из руды. За свое «упрямство» и «коварство» этот металл и был назван кобальтом в честь обитающего в неприступных горах, ущельях и рудниках злого духа Кобольда, известного из древних скандинавских сказаний. Так и кажется, что в кобальтовых росписях и по сей день живет стихия горных духов, звучат отзвуки таинственных черных бездн, ощущается легкая голубизна и прозрачность горного воздуха, видится звенящая синева высокого неба, распростершегося над вершинами.

Кобальт — CO — это твердый, тягучий, тугоплавкий металл, содержание которого в земной коре крайне ограничено. Кобальт встречается в природе только в соединениях, краски — это соединения кобальта, известные под названиями «кобальтовая синь», «шмальта», «кулёр», «эшель», «королевская синь» и другие.

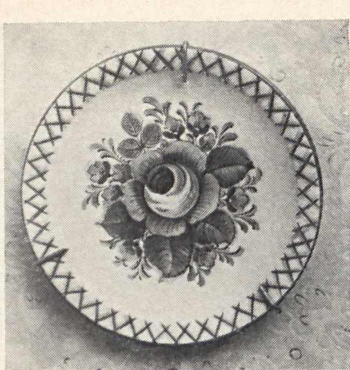
Прекрасные свойства кобальтовой краски были замечены давно. История сохранила замечательные образцы старого китайского фарфора эпох Сун (X—XIII века) и Мин (XIV—XVII века) с подглазурной синей росписью, знаменитые дельфтские фаянсы XVII века, а также английский фаянс с ручной кобальтовой росписью и с синими печатными рисунками (вторая половина XVIII—XX век).

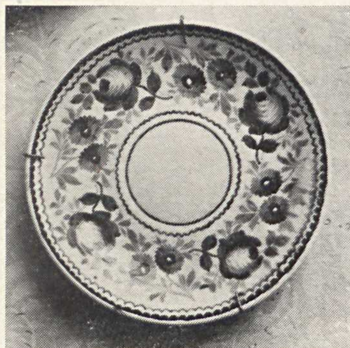
Россия также издавна знала привлекательные возможности кобальта. Синие орнаменты, диковинные звери, забавные бытовые сценки во множестве украшали изразцы XVIII века. Кобальтовые цветочные мотивы встречаются на майоликовой посуде первого русского керамического завода Афанасия Гребенщикова (XVIII век). Синие травные орнаменты и геометрические узоры прославили крестьянский полуфаянс Гжели (XIX век). Русский фаянс нельзя себе представить без кобальтового декора. Здесь и ручная роспись, и печатные рисунки. Газета «Северная почта» (1812, 29 мая № 43) сообщала: «В Киеве находится славная Межигорская фаянсовая фабрика. Весьма важное для сей фабрики открытие, которому в то же время сделан первый опыт, есть печатание на фаянсе, которое употребляется вместо рисовки и живописи и беспримерно облегчает сию работу, ибо разные рисунки и ландшафты, однажды на меди выгравированные, печатаются весьма успешно на всякой фаянсовой посуде».

Фаянс — материал более дешевый, чем фарфор, разумно было декорировать наиболее простым, выгодным способом, который при этом не снижал бы эстетических качеств произведения. Этим способом и была подглазурная, особенно кобальтовая печать, которая не только красива, но и экономична, так как при создании изделия производственный процесс ограничивался двумя обжигами, к тому же украшение посуды при помощи печатных рисунков не требует художественных способностей от рабочих. Этим способом украшали свои изделия как большие известные предприятия (Киево-Межигорская фаянсовая фабрика, завод Ауэрбаха в Тверской губернии), так и фаянсовые заводики Гжели (заводы Самсоновых, Рачкина, Овечкиных, Жадина) и далекого Урала (завод Катаевой, Чеканова). Неслучайно, что завод Ауэрбаха в 1839 году был награжден «за фаянсовые изделия и сине-печатные тарелки, по доброте и чистоте, заслуживающие особенного одобрения».















По своей коллекции я могу проследить, как увлечение кобальтом проявляло и проявляет себя в различных странах, как оно способствовало созданию выдающихся произведений.

Английский фаянс в первой половине XIX века считался самым лучшим в Европе. Способ печатания рисунков в Англии был изобретен в середине XVIII века Джоном Задлером в Ливерпуле. Среди моих «синих тарелок» значительную часть составляют изделия с печатными рисунками различных английских заводов. Особенно интересны два произведения, относящиеся к концу XVIII века. Это мелкая тарелка «Камелия» завода Веджвуда и десертная тарелка с античными мотивами завода Спода. Тарелки Веджвуда и Спода, совершенно разные по темам декора и манере исполнения, отличаются высокими художественными качествами и большой тщательностью исполнения. Англичане не считали дефектом, если фон тарелки приобретал после обжига голубоватый оттенок, и даже намеренно применяли некий технологический прием для получения этого эффекта. Цветочный орнамент на тарелке Веджвуда выполнен мягко и сочно, кобальт глубокого синего тона, фон вокруг рисунка имеет приятный голубоватый оттенок. Тарелка завода Спода, целиком покрытая печатным рисунком, выполненным в тонкой графической манере, элегантна и несколько холодновата.

Темами английских печатных рисунков часто избирались пейзажи с замками, вазами, фонтанами, старинными парками, встречаются также и морские сцены. Наряду с цветочными орнаментами, без которых не обходится ни одна страна при декорировании фарфора и фаянса, на английском фаянсе были любимы сцены ориентализирующего характера, например, исполнялись в «китайском стиле» целые пейзажи с архитектурными сооружениями и забавными фигурками людей. Среди английских печатных рисунков встречаются также и гравюры, перенесенные с известных живописных произведений, например, тарелка «Ватто» завода имени Джона Давенпорта в Лонгпорте.

В моем собрании обращает на себя внимание маленький круглый «воротничок», одевавшийся на подсвечник для того, чтобы удержать таявший воск. Рисунок легкий и игривый выполнен ручным способом. Принадлежность этого предмета Мейсенскому заводу середины XIX века угадывается моментально, столь характерен растительный орнамент с помещенными среди него мушками.

Наиболее ранними русскими фаянсовыми произведениями в моей коллекции являются тарелки из сервиза, сделанного по заказу для Тверского путевого дворца в 1820-х годах на заводе Ауэрбаха в Тверской губернии. Декором тарелок служит кобальтовая подглазурная живопись, расположенная по борту. Свободно обобщая формы цветов и листьев, живописец группирует их в ритмически повторяющиеся сочетания, где чередуются яркие пятна цветов и листьев с тоненькими легкими стебельками, мелкими листочками и закрученными усиками растений. Цветочная гирлянда написана настолько живо, без заранее приготовленного, всесторонне выверенного образца, что в ней нельзя обнаружить обычного для бортового декора раппорта. Художник прекрасно владеет техникой подглазурной живописи, знает особенности кобальта. Видимо, завод был настолько уверен в умении своих живописцев работать кобальтом, что не побоялся декорировать подглазурным кобальтом заказной дворцовый сервиз.

Интересна фаянсовая тарелка (1860—1870 годы) завода Гарднера в Вербилках, украшенная печатным рисунком, изображающим галантную сцену в парке и цветами по борту. Рисунок расположен так, что четко выявляет форму тарелки, подчеркивает дно и борт. Это характерно для русских печатных рисунков, которые обычно отличаются строгостью и четкостью композиционного решения. Сам рисунок выполнен с большим мастерством, разная сила тона создает впечатление пространства, кобальт звучит то едва слышно, то громко. Обилие белого фона придает легкость всему рисунку, пейзаж и цветочные мотивы выглядят ажурно.

Среди современных изделий моей коллекции следует назвать английские тарелки, украшенные печатными рисунками, сделанными по старым образцам (завода Еноха Веджвуда, завода Копленда), норвежскую тарелку (Ставангерфлинт) с оригинально и свежо трактованными северными мотивами (печать), квадратную плитку-сувенир с традиционными мельницами (Дельфт).

Большой раздел на «синей стене» составляют современные изделия русских и украинских заводов, среди которых много авторских образцов.

Наши современные предприятия, к сожалению, выпускают не так уж много продукции с кобальтовым декором.

Приятным исключением среди наших современных произведений с печатными рисунками являются десертные тарелки с рисунками В. Городецкого, выпускавшиеся Ленинградским фарфоровым заводом имени М. В. Ломоносова достаточно большим тиражом. Художником использованы самые причудливые мотивы растительных и геометрических орнаментов, различные сеточки, завитки, кораблики, рыбы, ножи с вилками и другие. Все это собрано в крепкие композиции с четко выделенным центром и располагающимися вокруг него тонкими кружевными узорами.

В наши дни кобальт продолжает притягивать к себе внимание художников, которые в своих выставочных образцах часто обращаются к нему, каждый по-разному выявляя многообразные возможности этого материала. В моем собрании произведения Н. Коковихина, А. Хихеевой, Н. Литвиненко, З. Апостоловой, О. Беловой, Г. Вебера, М. Лютовой, А. Гориной, Г. Альтермана и других. На тарелке Н. Коковихина из его известного сервиза «Август» кобальт решен в виде широкой, мягко растекающейся сетки, оттеняющей полихромный натюрморт, разместившийся на дне; конфетница А. Хихеевой расписана крупными цветами и листьями, как бы наложенными на сетчатый фон и выполненными в широкой мазковой технике с применением приема процарапывания, обогащающего живопись; на тарелочках и конфетницах З. Апостоловой расцветает ловко написанный розан, близкий к знаменитым русским «агашкам»; на нежных полутонах построена живопись, украшающая тарелку из сервиза «Кобальтовый» М. Лютовой; по народному размашистый растительный орнамент, напоминающий скоропись полуфаянса Гжели XIX века, бежит по бортику тарелки из сервиза «Горница» О. Беловой. Необходимо отдельно остановиться на работах Г. Альтермана—основоположника и организатора подглазурной живописи на Конаковском фаянсовом заводе имени М. И. Калинина в конце 1940-х годов. Цветочные орнаменты, написанные им с увлеченностью и знанием дела, полны легкости и живой трепетности.

Некоторые художники, обращаясь к кобальтовым росписям, считают нужным «поддержать» кобальт золотом, однако далеко не всегда пестрение золотом дает положительные результаты. Как пример удачного решения следует отметить подглазурный кобальтовый декор (трафарет) с доработкой золотом художницы Первомайского фарфорового завода Л. Горбуновой.

Интересно работают с кобальтом художники украинского фарфорового завода в городе Коростень — А. Хитько и В. Ущаповский, создавшие образцы сервизов (А. Хитько — «Веснянка», В. Ущаповский — «Колечки») для массового производства. В их произведениях чувствуются лучшие традиции украинского народного искусства.

Кобальт обладает такими привлекательными свойствами, может создать такое богатство орнамента, такие градации в силе тона, такой благородный, строгий и запоминающийся декор, что ему под силу целые большие ансамбли — столовые, чайные и кофейные сервизы, панно, изразцовые печи, так как он может дать бесконечное разнообразие одного и того же рисунка на многих предметах. Вместе с тем кобальтом может быть расписано уникальное драгоценное произведение — блюдо, ваза, которое может заполнить собой целый интерьер, сконцентрировать внимание зрителя, очаровать его своей красотой, декоративностью.

Моя «синяя стена» служит основным акцентом убранства комнаты. Можно бесконечно долго рассматривать «синюю стену» и не переставать восхищаться необыкновенным колористическим богатством кобальта.

Елена Бубнова

Декоративное Искусство СССР

журнал современной практики, теории и истории монументального и декоративного искусства, художественной промышленности и народного творчества, художественного проектирования и дизайна

Ежемесячный журнал Союза художников СССР. 12(265). 1979
Основан в 1957 году

В номере:

Издательство
© «Советский художник»
125319 Москва,
ул. Черняховского, 4а

Адрес редакции
журнала: 103009
Москва, К-9, ул. Горького, 9
тел. 229-19-10, 229-68-45

Рукописи не возвращаются

А 06280 от 12.XI.79
Сдано в набор 8.X.1979
Бумага мелованная
Формат 70×90 1/8
Бумажных листов 3
Учетно-издательских листов 10,661
Условных печатных листов 7,02
Печатных листов 6
Зак. 5353. Тираж 34 000
Цена 1 р. 20 к.
Индекс 70240
Московская типография № 5 «Союзполиграфпрома» при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, Мало-Московская, 21

Список основных статей, опубликованных в журнале «Декоративное искусство СССР» в 1979 году